Coperta: DONE STAN Redactor: GABRIEL-FLORIN MATEI Redactor artistic: VASILE SOCOLIUC



Mihai Gramatopol

MOIRA, MYTHOS, DRAMA

editura univers

Bucureşti, 2000

ISBN 973-34-0743-7

Memoriei profesorului ARAMFRENKIAN

Mihail Gramatopol s-a născut la Sibiu. în anul 1937 - 14 februarie şi a fost înmormântat la „Sfânta Treime", în Scheii **Braşovului, în** 1998 - 31 martie. Fiul lui Panait Gramatopol şi al Ioanei (n. Maican) îşi face studiile liceale la „Gheorghe Lazăr" şi „Mihai Viteazul" în Bucureşti (absolvent în 1954). Este licenţiat al Facultăţii de Filologie, secţia Limbi clasice, a Universităţii din Bucureşti (1959) şi doctor în ştiinţe istorice cu teza *Pietrele gravate din colecţia Cabinetului Numismatic al Academiei R. S. România* (1977). Şef de secţie la Muzeul de Arheologie din Constanţa (196l-l962); cercetător ştiinţific la Academie, la Institutul de Istoria Artei; din 1975 la Direcţia Patrimoniului Naţional, din 1990 revine la Institutul de Istoria Artei. Profesor doctor docent. Din 1980, membru al Uniunii Scriitorilor. S-a ocupat de aproape toate aspectele culturii şi istoriei lumii greco-romane: numismatică, epigrafie, gliptică, arte miniturale, istoria artei antice, filosofie.

CUVÂNT ÎNAINTE

Paginile acestui volum se străduiesc să înfăţişeze poezia tragică ateniană într-o dublă perspectivă, a rezonanţei pe care va fi avut-o, după câte ne putem da seama, în sufletele contemporanilor ***lui*** *Eschil şi Sofocle şi a ecoului în conştiinţa umanităţii moderne.*

Pentru o cât mai exactă conturare a celor ce ne-am propus, am încercat să situăm fenomenul literar respectiv în ambianţa istorică, sociala şi artistică a vremii în care s-a manifestat. De aceea capitolele care se succed, şi uneori ordonarea materialului în cadrul acestora, nu sunt ţinute a urma o înlănţuire demonstrativă din aproape în aproape, ci, dimpotrivă, caută să înconjoare din diferite orizonturi, cu precauţie, o realitate care, datorită mulţimii veacurilor, se lasă greu surprinsă.

Imensei literaturi exegetice am crezut necesar să-i acordăm cuvenita însemnătate ca parte integrantă a receptării tragediei attice în vremurile apropiate nouă. Din această pricină nu am putut atenua caracterul enciclopedic al unor pagini al căror rost poate să nu pară pe de-a-ntregul inutil tuturor cititorilor.

Mulţumirile noastre se îndreaptă către d. prof. Edgar Papu, care a avut bunăvoinţa să citească manuscrisul lucrării şi să ne propună unele adăugiri şi amendări.

M. G.

Noiembrie, 1968

ABREV1AŢIUNI

A.J.A. *American Journal of Archaeology.*

B. CE *Bulletin de correspondance hellenique.*

J.H.S. *Journal o/Hellenic Studies.*
R.E.G. *Revue des etudesgrecques.* . ■

Traducerile cuprinse în text din *Poetica* aparţin lui D.M. Pippidi, iar cele din *Tratatul despre stil* al lui Demetrios şi *Despre sublim* al lui Pseudo-Longinos aparţin lui CI. Balmuş.

INTRODUCERE

Ocupându-ne de tragedia attică a veacului al cincilea va trebui să avem în primul rând în vedere perioada a cărei oglindă filosofică este şi care marchează un loc de seamă în istoria dezvoltării ideilor în Antichitate. Acest răstimp se întinde de la sfârşitul Războaielor persane până la intrarea lui Lysandru în Pireu la 22 aprilie 404, ca urmare a totalei dependenţe a Atenei de liga în fruntea căreia se afla Sparta la terminarea Războiului peloponesiac.

S-a spus de atâtea ori, şi nu cu totul lipsit de oarecare temei, că frământările provocate de Războaiele medice în bazinul egeean şi în Grecia continentală au avut de fapt o însemnătate limitată în peisajul istoriei universale şi că, datorită câtorva scriitori de talent ai grecilor, aceste evenimente au ajuns posterităţii într-o formă exagerată faţă de importanţa lor reală. Această opinie este numai într-un fel de reţinut, şi anume în sensul în care întreaga istorie a Greciei, a unei regiuni geograficeşte restrânse şi sărace ca bogăţie a solului şi a subsolului, a răzbătut prin secole şi a rămas în memoria altor popoare ale Antichităţii graţie luptelor nesfârşite pe care comunităţile de aceeaşi factură etnică le purtau între ele, situate fiind într-o zonă în care se încrucişau marile căi comerciale şi de interese a trei continente. Fără îndoială că pentru istoria Persiei expediţiile pe care Darius şi Xerxes le-au făcut împotriva Eladei au însemnat nişte nereuşite intervenţii la extremitatea occidentală a imperiului, mai puţin chiar decât tulburările pe care Egiptul, ţară întinsă şi bogată, le putea provoca tronului şi visteriei Marelui Rege. Pentru civilizaţia greacă şi pentru civilizaţia europeană, al cărei act de naştere este, repercutată în perspectiva secolelor, înfrângerea Persiei apare necesară, ba chiar inevitabilă. Căci dacă stăpânirea Ahemenizilor a strâns sub puterea ei popoarele domesticite de milenii ale Asiei şi Africii, trecându-le de sub biciul despoţilor autohtoni sub cel al unui unic suveran, ea nu putea însă cuprinde sub umbra-i uniformizantă pe cei pe care nici limba, nici credinţele, nici obiceiurile comune nu i-au făcut să accepte conducerea nici unuia dintre ei. De bună seamă că Darius a văzut clar aceasta când, reafirmându-şi puterea până la capătul firesc al pământului

Asiei dinspre mare. ocupat de cetăţile grecilor ionieni, le dădu acestora libertatea să se organizeze singuri, recunoscându-i ca o altă lume adusă de valurile mării pe pământul unde domneau de veci legile Asiei. Incursiunile pe care el şi urmaşul său le-au făcut în Grecia vor fi fost în mentalitatea persană expediţii de pedepsire vizând două cetăţi, Atena şi Sparta, pentru ajutorul pe care cea dintâi îl dădu revoltei ionienilor. Ridicarea Persiei distruge legăturile tradiţionale pe care Grecia le avea cu Orientul filoelen, cu Libya şi cu Egiptul, iar pe măsură ce aceste state cad în stăpânirea noului popor puternic, se profilează mai net iminenţa conflictului. într-o viziune generală, este mai degrabă o luare de contact realizată prin arme. deoarece stăpânul de recentă dată al Asiei se găsea cu arma în mână şi înţelegea să-şi cunoască vecinii prin intermediul ei. Dovadă faptul că niciodată după Salamina, Marelui Rege nu i-a mai trecut prin cap să ocupe Grecia, deşi prezenţa sa financiară şi diplomatică în treburile greceşti este continuă, iar prilejuri să-şi pună în practică un astfel de plan ar fi avut destule. Poate că Cyrus nu s-ar fi hotărât după ocuparea Libyei, pe la mijlocul veacului al şaselea î.Hr., să ocupe şi cetăţile greceşti de pe coasta Asiei Mici, dacă nu ar fi izbucnit în fostul stat al lui Cresus o revoltă instigată de Pactyas. Ionienii erau o masă nesigură care oricând putea balansa în favoarea vreunei provincii răsculate astfel că Cyrus se hotărî să-i aducă la ascultare deschizând în acelaşi timp ferestrele Asiei către Marea Egee. Revolta care cuprinse Ionia după mai bine de patra decenii de suzeranitate persană porni din cetatea cea mai de seamă a lumii greceşti orientale, Miletul. Sub aspectul unei aventuri în care erau ţesute în bună parte interese personale, strigătul de alarmă dat de Histiaios şi Aristagoras era în realitate rezultatul unei îndelungi stăpâniri a răbdării pe care întreprinzătorul spirit grecesc, constructiv şi practic, era obligat să şi-o educe în ritmul despotic de lent al vieţii într-o monarhie orientală. Ameninţate de puhoiul armatelor persane, de dezbinarea caracteristică vieţii politice elene, oraşele greceşti, în frunte cu Miletul, cer ajutor Atenei şi Spartei, ele însele slăbite de adversităţi în propriile lor relaţii exterioare. Atena, generoasă, pune la dispoziţie douăzeci de trireme, la care Eritreia adaugă încă cinci, la aceasta reducându-se ajutorul pe care răsculaţii îl aşteptau înfriguraţi. Miletul este asediat, dar răsculaţii, pentru a crea o diversiune, asediază şi incendiază, cu aju-

torul hopliţilor atenieni, Sardesul. Aici, se pare, în cenuşa templului Cybelei de la Sardes, vestit în toată Asia Mică. cloceşte motivul incendierii Atenei şi a Acropolei. Revolta Ioniei este înfrântă, iar oraşul care îndrăznise cel dintâi să ridice capul şi să se aşeze în fruntea răsculaţilor este ras în 494 de pe faţa pământului. Distrugerea Miletului înseamnă o rană adîncă în conştiinţa greacă, curios mecanism care funcţionează mai mult retrospectiv, înregistrând faptele consumate în activul celor viitoare. Lacrimile pe care tragedia lui Frinicos le stoarse publicului atenian spălară ca un torent preponderenţa oligarhiei în conducerea treburilor cetăţii, aducând la putere pe partizanii lui Clistene. îngrijorarea lor creşte cu atât mai mult cu cât armatele de pedepsire persane înaintează prin Tracia şi Macedonia, dublate fiind de o flotă. într-o noapte, o seminţie a Peninsulei atacă pe perşi care erau nepregătiţi, ucide un mare număr dintre ei şi răneşte pe şeful expediţiei, Mardonius. în acelaşi timp, flota care încerca să depăşească Muntele Atos este surprinsă de o furtună cumplită şi scufundată. Imperiul nu suferă şi nici nu se impresionează de cei peste douăzeci de mii de oameni pieriţi în valuri. Preparativele încep din nou, cu mai multă ardoare. Norii sunt şi mai întunecaţi, armata persană purtând dorinţa sporită de răzbunare, înnoită de recentul dezastru şi de incitările îndelungate ale lui Hippias pisis-tratidul, întors cu gânduri de răfuială pentru cetatea care-l alungase. Salvarea cetăţii este Miltiade, omul zilei, ales strateg cu sprijinul Partidului democrat. Fostul tiran din Chersonesos, care după căderea Miletului se refugiază la Atena aducându-i în dar stăpânirea insulelor Lemnos şi Imbros, este o inteligenţă practică remarcabilă, un spirit organizator şi prompt în a lua hotărâri pe măsura situaţiilor create. Cereri de întărire sunt trimise la Sparta, care însă întârzie a le da, din motive religioase, înainte de a fi lună plină. Forţa persană ancorează în acea toamnă a anului 490 în faţa plajei câmpiei Marathonului, organizându-şi un cap de pod şi aşteptând semnele trădării ce avea să deschidă porţile Atenei invadatorilor pe când armata greacă se afla pe câmpul de luptă. în timp ce reîmbarcarea trupelor persane atinsese un stadiu avansat, restul trupelor rămase pe plajă pornesc la atac pentru a încerca o înfrângere totală. Peste 6 000 de perşi rămân pe câmpul de luptă, în timp ce de partea grecilor pierderile sunt minime. Datis şi Artafrenes ocolesc cu flota capul Sunion şi acostează la Faleron.

Aflându-se încă pe mare, de pe înălţimile Pentelicului străluceşte un scut, semn că trădătorii din cetate erau pregătiţi să deschidă perşilor porţile. Strategii greci însă, printr-un marş forţat, ajung în cîmpia attică la puţină vreme după ce corăbiile persane atinseseră ţărmul. Perspectiva unui nou contact cu infanteria greacă li se păru de temut perşilor care renunţară la ocuparea Atenei şi-şi îndreptară prorele spre coastele Asiei Mici. Marathonul a fost incontestabil o mare victorie, fără să fi fost însă o mare bătălie. El a însemnat pentru greci o aventuroasă luare de contact cu inamicul, iar pentru perşi, convinşi de reala lor superioritate materială, un nou eşec, infinit mai puţin important decât dezastrul naval din 492 de sub stâncile Muntelui Atos. Perioada de zece ani care urmează înseamnă pentru amândouă părţile beligerante un răgaz acordat pregătirii minuţioase şi intense. Miltiade, aventurierul ireductibil, corsarul sigur pe loviturile sale, reuşeşte să smulgă Adunării 70 de corăbii pentru o expediţie iluzorie împotriva Părosului. întors cu mâinile goale la Faleron, grav rănit în asediul nereuşit, eroul de la Marathon moare înainte de a se executa amenda hotărâtă prin procesul ce i se deschisese. Xerxes, fiul şi urmaşul la tron al lui Darius, înţelege să dubleze campania militară de o vastă ofensivă politică ce avea să strângă ca într-un cleşte pe principalii săi adversari, Atena şi Sparta. De aceea primul gând i se îndreaptă acum către aţâţarea duşmanului ereditar al lumii greceşti occidentale, Cartagina. Preparativele strategice sunt şi ele pe măsura ţelului regal. Fenicienilor şi egiptenilor li se dădu în grijă construirea unui pod peste Helespont, între Abydos şi promontoriul situat între Sestos şi Madytos; o furtună distrugându-l, samianul Harpalos împreună cu armata persană construi un altul în acelaşi loc. Istmul Acte de la Muntele Atos a fost tăiat de un canal larg cât să poată trece două trireme, pentru a se evita dezastrul din 492. Planul lui Xerxes se baza pe forţa numerică covârşitoare şi pe activitatea diplomatică ce avea să izoleze Grecia occidentală, angrenată în conflictele ei cartagineze, şi să o împiedice a face cauză şi rezistenţă comună cu alianţa panhelenă condusă de Atena şi Sparta. Pregătirile Atenei în acest răstimp sunt şi ele pe măsura puhoiului ce i se ridică împotrivă. Mai întâi trebuia aranjată chestiunea politică. După dispariţia lui Miltiade, personajele de primă mână sunt Xantippos şi Aristide a căror luptă reciprocă pentru întâietate sili Adunarea să-i ostracizeze. Legea ostracismului

fimcţionă în această perioadă ca instrumentul cel mai nimerit pentru a pregăti baza politică a victoriei de la Salamina. Temistocle, obscur ca naştere faţă de nobleţea lui Xantippos şi Aristide, îşi pregăti o platformă politică importantă înfăţişându-se ca omul zilei. în adevăr, există anumite momente care cer anumiţi oameni; fără a fi un politician de combinaţii şi speculaţii, Temistocle avu o idee de geniu pe ' care ştiu să o facă să prizeze în Adunare, aceea de a pregăti Atenei o flotă de război capabilă să o transforme dintr-o putere terestră de mâna a doua în cea mai mare cetate maritimă a Antichităţii. Ar-gumentul-cheie în hotărâtoarea schimbare de optică a fost nu atât duşmanul persan care ameninţa în viitorul apropiat cetatea, cât lipsa grâului. Cu alte cuvinte, un inamic putea juca Atena la sute de kilometri de teritoriul ei prin tăierea aprovizionării cu cereale, fie dinspre Marea Neagră, fie prin intermediul Cartaginei, din Egipt. între specialişti au existat şi continuă să fie animate discuţiile cu privire la potenţialul maritim al Atenei înainte de Temistocle. Voi rezuma pe scurt aici opiniile noastre în convingerea că momentul de răscruce în viaţa economică şi militară a unui stat îşi are importanţa lui în

înţelegerea puterii şi strălucirii sale ulterioare. Fără îndoială că Atena poseda o însemnată flotă comercială încă din veacul al şaselea î.Hr., dovadă amenajarea în acest scop a porturilor de la Faleron şi Prasiae. Un alt indiciu al existenţei unei bogate flote comerciale este răspândirea ceramicii ateniene în bazinul pontic, egeean şi mediteranean după încetarea în faţa concurenţei attice a atelierelor corin-tiene. Căci este neîndoielnic că transporturile care aduceau grânele de pe meleagurile Sciţiei Mari şi Mici veneau încărcate cu marfă de schimb, utilă şi ca lestaj al pântecoaselor vase. Datorită faptului că acestea erau grele şi că nu puteau naviga decât cu pânze şi folosind curenţii, ele trebuiau să aştepte anumite perioade pentru a putea trece prin Bosfor, atunci când vântul şi curentul dimpreună se conjugau pentru a le împinge[1]. Perşii, ajungând Ia strâmtori, nu aveau nici un interes să sugrume comerţul înfloritor de tranzit al cetăţilor riverane, atâta timp cât indirect profitau de pe urma lui. Schimbarea atitudinii Marelui Rege faţă de comerţul grecesc în Pont şi în special al Atenei s-a produs, cum este de la sine înţeles, o dată cu răscoala Ioniei şi mai

[1] E. Labare, *How the Greeks Sailed in the Black Sea. in A J.A.,* 1957. p. 29 şi u

şi unu.

ales atunci când Atena, dând un ajutor mai mult simbolic decât efectiv, îşi atrase aversiunea Imperiului.
Vasele comerciale trebuiau acum însoţite de o flotilă de război. Aceasta trebuia creată, căci armarea unor nave comerciale era diferită de cea a unora de luptă. Triremele aveau o mare mobilitate şi, propulsate cu vâsle, nu depindeau de vânt sau curenţi; în plus, construcţia lor se baza pe o schemă suplă, ascuţită, caracterizată prin tonaj mic, prin mare viteză şi forţă de şoc. Deci, reforma lui Temistocle nu trebuie judecată *grosso modo* ca inaugurând marina ateniană. Nicidecum. Este vorba de construirea unei flote productive, de utilarea ei cu oameni salariaţi, cu rămaşi-luptători, investiţie suplimentară la umbra căreia trebuia să se desfăşoare activitatea productivă navală comercială, armadă destinată luptelor de supremaţie transferate de pe uscat pe mare. Inexpugnabilă, forţa militară şi cetatea sunt acum pe punţile triremelor. Datorită activităţii meşteşugăreşti şi negoţului, mărfii de calitate produsă de industria attică şi cerută în toate colţurile lumii greceşti sau elenizate, Atena este antrenată încă de pe vremea Pisistratizilor în torentul activităţilor de mare putere în drumul cărora reforma lui Temistocle apare ca încă o cataractă depăşită. Evident că, aflată la începutul îmbogăţirii ei bazată pe un comerţ de schimb cu marfă proprie şi nu pe unul de tranzit, mult mai bănos, lipsită de cereale, deci aservită importării hranei de bază, averea publică a Atenei era mult prea modestă pentru a face faţă unor cheltuieli de asemenea anvergură. Hefaistos avu însă grijă de oraşul Atenei. în 483, la minele statului de la Laurion, s-a descoperit un al treilea filon argentifer pe lângă cele două mai sărace şi aproape epuizate. Venitul anual asigurat de către acesta cetăţii este în jur de 100 de talanţi, adică 2 500 kilograme argint, ceea ce înseamnă peste cinci sute de mii de drahme. Temistocle propuse să se împrumute 100 din cei mai bogaţi cetăţeni cu suma de un talant, ai sarcina de a arma fiecare câte o triremă. Şedinţa furtunoasă a Adunării în care propunerea lui Temistocle ieşi triumfătoare salvă oraşul. în 480 Atena avea gata de luptă 147 trireme şi 53 în rezervă. O altă dovadă de înţelepciune pe care o dădu Atena în faţa vanităţii spartiate este cedarea către aeeasta, la congresul de la Corint, a întâietăţii în conducerea rezistenţei antipersane. Este un omagiu adus anticipat vitejiei lui Leonida şi celor trei sute de hopliţi care s-au jertfit în defileul de la Termopile.
Marele episod al confruntării începe când Xerxes. înconjurând prin trădare pe Leonida şi în cele din urmă forţând resistenţa aces-

tuia. ajunge concomitent cu flota angrenată în lupta nedecisă de la capul Artemision, la înălţimea Atenei, pe care o ocupă şi-i dă foc. Temistocle reuşise mai înainte, la adăpostul flotei, să evacueze Attica şi să strămute pe cetăţeni la Troizene, în vreme ce tot ceea ce era capabil de luptă se afla pe punte. O singură bază: Salamina. O singură conştiinţă: panhelenismul. Atena, în vederea marii încercări îşi rechemase exilaţii, pe Xantippos şi pe Aristide, aflat acum în fruntea rezistenţei ateniene terestre, a hopliţilor grupaţi la Salamina. Bătălia navală, a cărei măreţie şi ingeniozitate tactică a făcut admiraţia posterităţii, o găsim relatată în versurile nemuritoare ale unui contemporan: Eschil. Glasul trimisului nu mai prididește să istorisească în *Perşii* nenorocirile cumplite abătute asupra oştirii şi flotei lui Xerxes. Salamina a fost în adevăr o mare bătălie, o grea bătălie, pentru că flota persană, neîndoielnic mai mult antrenată acum, după două decenii de activitate în bazinul egeean, era dublată de cea feniciană, de corăbiile grecilor ionieni târâţi în uriaşul mecanism militar al Imperiului. Pierderile de ambele părţi nu ne sunt cunoscute. Relatarea lui Eschil ne dă o imagine generală în ceea ce priveşte numărul şi valoarea căpeteniilor persane dispărute în luptă. Dar victoria de la Salamina nu rezolva soarta campaniei persane în Grecia. Armata lui Xerxes ocupa încă continentul, pe care trebuie să debarce acum, ca într-o ţară de recucerit, hopliţii atenieni.
Aristide se găseşte în fruntea armatei de uscat, iar Xantippos la comanda supremă a flotei. Pe lista strategilor din 479, numele lui Temistocle nu mai figurează. Deşi Atena adoptă politica acestuia de a relua ofensiva pe uscat după victoria navală, Adunarea îl ţine la distanţă, nemulţumită de insuccesele lui în tratativele cu Sparta. Mardonius încearcă reluarea unor tratative, trimiţând în cetatea cu minele fumegânde pe Alexandru al Il-lea, regele

Macedoniei, cel mai de seamă vasal europeal al lui Xerxes. Spartanii, neliniştiţi de aceste oferte, promit ajutor imediat, apoi întârzie. în fine, când Mardonius, înfuriat de refuzul îndîrjit al Atenei de a deschide tratativele, ocupă din nou oraşul, obligând populaţia să se retragă la Salamina, incen-diindu-l iarăşi atunci când îi ajunge ştirea că şi în această situaţie grecii pregătesc ofensiva, lacedemonienii se hotărăsc să mobilizeze cea mai mare armată terestră din cursul istoriei lor. pe care o trimit spre Megara şi Plateea. locul unde se conturează încă de pe acum

desfăşurarea evenimentelor de pe uscat, care vor pune capăt definitiv speranţelor persane de a înrobi Grecia. Bătălia de la Plateea este o a doua Salamină. Mardonius este înfrânt şi obligat să se retragă în grabă spre nord. Teba este pedepsită pentru trădarea ei şi colaborarea cu armatele invadatoare. în toamna târzie a lui 479, pământul grecesc este curăţit de ocupantul persan. Grecia occidentală are în acelaşi timp a face faţă ameninţării şi invaziei cartagineze. Cooperarea tuturor resurselor ei este meşteşugit condusă de către Gelon, tiranul Siracuzei. Bătălia de la Himera, unde-şi pierde viaţa însuşi gene-ralissimul cartaginez Hamilcar (septembrie 480), este victoria care pentru Graecia Magna pune capăt în mod definitiv ameninţării punice. Prada pe care Gelon şi învingătorii lui Hamilcar o ridică de pe câmpul de luptă este imensă; ea va contribui la înfrumuseţarea oraşelor victorioase şi la dedicarea unor tezaure şi mărturii sacre în incinta de la Olimpia.
Practic, pentru Atena, campania persană nu putea lua sfârşit decât o dată cu deschiderea strâmtorilor pentru aprovizionarea cu grâu. De aceea flota, sub comanda lui Xantippos, dă o lovitură grea armatei şi flotei persane în bătălia de la Mycale (august 479), iar mai apoi în primăvara lui 478, ocupă Sestosul, deţinând astfel cheile strâmtorilor. Această primă posesiune ateniană în Bosfor este baza imperiului maritim care va lua naştere o dată cu constituirea Ligii de la Delos. ■ Organizarea acesteia, pusă sub conducerea şi mai apoi sub sftpânirea de fapt a Atenei, corespunde cu o slăbire temporară a ponderii politice şi a potenţialului militar al Spartei. Iniţiativa a aparţinut puterilor insulare ca Samos, Chios, Lesbos, care oferiră conducerea escadrelor lor de război lui Aristide, al cărui renume şi probitate în treburile politice îi stabiliseră o serioasă reputaţie printre cetăţile elenice. Cu încuviinţarea Atenei, acesta prelua importanta sarcină care-i fusese delegată. Un prim congres al Ligii se întruneşte la Atena în primăvara lui 476. Scopurile iniţiale ale Confederaţiei erau două: un scop de perspectivă, acela de a dezrobi şi de a apăra cetăţile greceşti aflate încă sub jugul barbar, organizând o metereză solidă în faţa unor eventuale tendinţe ale Imperiului de a mai avansa către Occident; un scop imediat, acela de a se revanşa pentru distrugerile provocate de invazia persană, prin expediţii de hărţuire, dublate de prăzi bogate ce aveau să compenseze tezaurele jefuite sau cheltuite pentru susţinerea

apărării greceşti. în vastul context politic creat de organizarea Ligii de la Delos. în care personajul de frunte al începuturilor a fost Aristide, îşi ia avânt pe arena politică un om nou, fără legăturile şi prejudecăţile unei situaţii anterioare, apt şi proaspăt pentru ora imperialismului maritim, Cimon. care după ostracizarea lui Temistocle va juca rolul de prim rang în complicata urzeală pe care adevăratele năzuinţe ale Atenei o ţes sub aparenţa federalismului, a defensivei şi a intereselor comune tuturor participanţilor, a căror independenţă trebuia să pară mai mult decât sfântă. Dar mai întâi de toate, Atena aştepta prilejul însemnat pentru ea, ca hegemon al confederaţiei, de a dovedi însăşi eficacitatea acestei înjghebări politico-militare, cu însemnate avantaje financiare pentru conducătorul ei, mai ales atunci când, pretextând nesiguranţa tezaurului Ligii aşezat la Delos, foarte la îndemâna Persiei, ceru şi obţinu transferul lui la Atena (454). Ocazia de a dovedi rostul şi eficienţa militară a Ligii o furniza bătălia navală de la Eurymedon (468), când o flotă persană de peste 200 de corăbii fu zdrobită la vărsarea acestui fluviu în mare. Astfel, apele Egeei se aflau pentru multă vreme curăţite de ameninţarea persană, iar insularii nu mai conteneau a aduce laude Atenei şi Ligii a cărei organizare se datorase iniţiativei lor. Atena însă, îmbătată de această izbândă, şi, mai ales demosul, mai mult vanitos decât strateg, crezu că se poate amesteca de acum înainte fără nici o oprelişte în afacerile Marelui Rege. Profitând de revolta libianului Inaros, fiul lui Psammeticos, care ridică Egiptul împotriva Persiei folosindu-se de momentul asasinării lui Xerxes, Atena trimise în ajutorul răsculatului o flotă considerabilă şi însemnate contingente de luptători (459). Rezistenţa perşilor fiind mică, Atenei îi va fi uşor să-i lichideze şi să obţină o victorie completă. Timpul care a urmat însă acestei victorii îi fu defavorabil, căci împotriva ei începu să se înjghebeze o coaliţie în faţa căreia va trebui să lupte aproape treisprezece ani. împotriva Egiptului răsculat, o dată stabilită ordinea la curtea Persiei prin instalarea pe tron a lui Artaxerxes, a fost trimisă o însemnată expediţie comandată de Megabyze (456). Grecii sunt asediaţi 18 luni în insula Prosopitis, după care capitulează în fine la Byblos. Treizeci de trireme trimise în necunoştinţa dezastrului sunt cu toate scufundate. Această înfrângere este replica persană a victoriei de la Eurymedon, pierderile grecilor evaluân-du-se la peste treizeci şi cinci de mii de oameni. Ostilităţile cu Imperiul

sunt teoretic închise prin pacea lui Callias (449/8), la grăbirea căreia a contribuit fără îndoială revolta lui Megabyze din Siria, ridicat împotriva suveranului său după ce adusese la ascultare Egiptul. Din punctul de vedere al cronologiei istorice, între pacea lui Callias şi începuturile Războiului peloponesiac, într-un răstimp fără îndoială mult prea scurt pentru a considera că imensa desfăşurare politică şi culturală a Atenei să-şi aibă doar acum originile, prinde contur cea mai nuanţată, mai simfonică şi mai originală prin raport cu toate elementele care au stat la baza înjghebării ei, cea mai artistică dintre toate formele de viaţă politică, socială sau spirituală pe care le-a produs Antichitatea şi către care gândurile omului modern se îndreaptă, prin braţele pe care Atena acelei vremi le-a aruncat viitorimii, cu simpatia, înţelegerea şi bucuria regăsirii unui contemporan.
Tipul atenianului care caracterizează această complexă epocă de desăvârşiri pe plan individual, indiferent la nivelul cărei categorii cetăţeneşti a oraşului-stat, este Pericle, alcmeonidul luminat, dotat, pe lângă celelalte calităţi deosebite, datorate educaţiei, cu darurile naturale ale blândeţii, reţinerii şi seninătăţii judecăţii sale. Scurtul răstimp de care aminteam poartă numele de epocă pentru că este, printr-o dezvoltare complexă, încununarea unei perioade de transformări şi evoluţie, iar Pericle, conducătorul politic al Atenei, este în bună măsură şi organizatorul vastei concretizări de roade ce aveau să înflorească de pe vârful Acropolei până în locuinţa celui din urmă cetăţean, în această vreme în care figura ilustrului discipol al lui Anaxa-goras dă numele său vârstei de aur a cetăţii de marmură.
însemnătatea deosebită a Atenei în istoria politică a umanităţii este, după expresia lui Gustave Glotz[1], privilegiul ce l-a avut de a fi pământul marilor experienţe politice. Ea este cea dintâi care organizează conducerea poporului de către popor; mai mult încă, conducerea unui imperiu de către popor *(clemos).* Cetăţeanul şi cetatea, celula şi organismul sunt în perpetuă interdependenţă, într-un echilibru istabil care a demonstrat, fie şi numai pentru scurtă vreme, valabilitatea sa socială ca formă superioară de guvernare a oamenilor celor mai puţin guvernabili din Antichitate: grecii. Ca şi în multe alte privinţe, înţelegerea omului modern pentru formele culturale sau sociale ale Antichităţii este limitată de o schimbare totală a opticii asupra

[1] *Histoire grecque.* Paris. 1931. voi. II, p. 143.

aceloraşi forme, schimbare cu cauze adânc înfipte în transformările istorice. De aceea este greu a ne da seama de legătura imediată dintre individ şi stat la greci, dintre abandonarea de recentă dată a legislaţiei gentilice în favoarea unei legislaţii penale de natură statală şi conceptul de libertate individuală în raport cu ideea de stat. Fapt este că în mentalitatea greacă statul nu a încetat nici o clipă să fie apărătorul individului faţă de un alt individ, faţă de un cetăţean sau faţă de un străin. Dar acest contract, dacă ar fi să ne exprimăm într-un limbaj rousseauist, dintre individ şi stat nu a devenit, pentru că nu a putut deveni, dată fiind natura sa specială, echilibrată prin interdependenţe multiple, niciodată abuziv în detrimentul individului şi în favoarea statului. S-ar putea opina că a conduce un imperiu printr-o democraţie este o experienţă mult mai reuşită în istoria Romei, experienţă ce mai devreme sau mai târziu sfârşeşte într-o conducere unică, fie de formă individuală, fie de formă oligarhică. Dar ceea ce deosebeşte democraţia greacă de democraţia republicii romane este ideea pe care acestea şi-o fac despre stat, despre rostul şi mai ales despre înţelesul său. Pentru grec, statul înseamnă asigurarea vieţii optime, în pas cu ceea ce pare a fi optim într-un moment anumit pentru el şi pentru concetăţenii săi, în convingerea că dacă răul se întinde, individul, chiar dacă nu este direct vizat, este nemijlocit alterat de depresiunea ce-l înconjură cu încetul. Astfel statul poate fi oricând schimbat, formele lui caduce pervertite pot şi trebuie de îndată înlăturate, instituţiile sale politice fiind astfel alcătuite, încât să îngăduie cetăţenilor modificarea imediată a conducerii în cazul când aceasta ar prejudicia interesele lor. Statul este astfel interesul şi cauza cetăţenilor, luaţi fiecare ca individ. In rândurile de faţă avem întotdeauna în vedere exclusiv aspectul politic al noţiunii de stat. Romei republicane îi este caracteristică idolatrizarea statului, a colectivităţii ca materializare distinctă şi individuală a maselor, în sensul în care, în genetica modernă instinctul colectivităţii este reperat la nivel celular. Cât este de sensibilă diferenţa între cele două concepţii amintite rezultă din faptul că, în societăţile moderne, prima a rodit în conceptul libertăţii, cea de a doua în acel al administraţiei. Vorbind mai sus de greutăţile înţelegerii realităţilor politice ale vremii la care ne referim, de către cercetătorul de astăzi, ne gândeam şi la o a treia semnificaţie a statului, prezentă mai mult sau mai puţin în toate

închegările ce poartă acest nume, la ipostaza statului ca propagator şi principal instrument în aplicarea unei dogme, indiferent de ce natură ar fi ea, ipostază care, într-un grad mai înaintat sau mai înapoiat de realizare, îşi află rezonanţa în sufletul fiecărui locuitor al lumii moderne. Creştinismul este fără îndoială realizatorul cel dintâi al statului ca propagator al dogmei, al statului total înlăuntrul căruia nu e posibilă nici viaţa, nici gândirea liberă, stat care pentru a-şi dovedi dreptatea raţiunii de a exista, prin unicitatea dogmei care-i stă la bază, nu va tolera nici în interiorul, nici în afara sa o altă formă de existenţă aberantă de la normele imuabile care-l constituie. De aceea, faţă de tot ce evoluţia gândirii politice omeneşti a înregistrat ulterior, democraţia ateniană a secolului cinci î.Hr. ne apare ca o desăvârşire comparabilă Partenonului sau poeziei tragice întru a cărei creionare cât mai deplină suntem ispitiţi a trage linii din ce în ce mai largi.
Generaţia de filosofi, poeţi, istorici, care fac strălucirea acestei vremi se formează în general o dată cu tot ceea ce Atena dă umanităţii, adică imediat înainte sau în timpul Războaielor medice, acestea fiind ogorul în care se înfig rădăcinile măreţiei politice şi culturale ale cetăţii de la poalele Licabetului.

Eschil, fiul lui Euforion, se naşte în 525 dintr-o familie din Eleusis. Participă la bătălia de la Marathon în care fratele său îşi pierde viaţa, şi mai apoi la cea de la Salamina. Debutul în teatru şi-l face pe la 499, dar abia pe la 484, la şapte ani după cea dintâi reprezentare a *Rugătoarelor,* dobândeşte prima victorie în concursurile dramatice. în anul 472 când a fost încoronat ca învingător pentru o trilogie liberă (a cărei acţiune nu se continuă în cele trei tragedii) din care făcea parte şi *Perşii,* îl are ca horeg pe tânărul Pericle. Câţiva ani şi-i petrece apoi la Siracuza, chemat fiind de tiranul Hieron pentru a celebra recenta întemeiere a oraşului Etna, fapt atestat de existenţa unei drame, astăzi pierdută, *Etneele.* întors din nou la Atena, câştigă în 467 concursul dramatic cu o trilogie din care făcea parte şi *Cei şapte contra Tebei.* Ultimul său triumf a fost în 458 cu trilogia *Orestia,* după care pleacă din nou în Sicilia unde moare în 456.

Sofocle, născut pe la 496 în demul Colonos, este în adevăr prin formaţia sa contemporanul lui Pericle şi Fidias, al marilor realizări spirituale ale Atenei pe care Eschil nu mai apucase să le vadă în desăvârşirea înfloririi lor. Fiu al unui proprietar înstărit de ergaste-rion, Sofilos, Sofocle primeşte o educaţie aleasă, bucurându-se în

acelaşi timp de daruri naturale asemănătoare cu cele ale prietenului său Pericle: trup viguros şi sănătos, suflet delicat şi echilibrat, caracter plăcut. în 480 tânărul Sofocle este în fruntea corului care cînta peanul triumfal după victoria de la Salamina. în 468 vine pentru prima dată în opoziţie la un concurs dramatic, cu înaintaşul şi maes-trul său Eschil. Cimon şi alţi strategi fură desemnaţi ca arbitri. Este un moment important în dezvoltarea teatrului atenian înfruntarea din 468. Spiritul inovator de care sunt străbătute tragediile lui Sofocle, atât sub raport tehnic cât mai ales din punctul de vedere al conţinutului poetico-filosofic, era întru totul în asentimentul unei bune părţi a publicului atenian, dacă atribuirea victoriei stătu vreme îndelungată în cumpănă şi dacă, în fine, ea înclină către mai tânărul dar organic mai apropiatul de cursul vremii şi al generaţiei sale, Sofocle. Timp de peste şaizeci de ani de la această dată, poetul va produce continuu până la adânci bătrâneţi tragedii care vor cunoaşte încoronarea a încă 23 de victorii. Moartea îl surprinde în 406 în plină activitate creatoare; destinul nu îl favorizase a închide ochii după ce văzuse gloria de la Salamina, imperiul maritim atenian, măreţia şi bogăţia patriei sale, ci îi hărăzi să asiste, pierzându-şi prietenii cei mai apropiaţi şi cei mai de vază ai cetăţii, la umilirea şi distrugerea ei, la prăbuşirea împreună cu meterezele Atenei a idealurilor pe care le clădise alături de aceia care de mult atinseseră Câmpiile Elizee.

Organizarea teatrului atenian evolua simţitor de pe vremea Pisis-tratizilor până la mijlocul secolului cinci. La început nu exista decât un singur concurs, cel de tragedie, instituit în 534 pentru Marile Dionisii. Reforma din 501 adaugă concursului tragic un concurs dionisiac care genera prin 488-486 un concurs de comedie. Din cele şase zile cât durau Marile Dionisii, a doua şi a treia erau consacrate concursurilor de ditirambi, iar ultimele trei concursurilor dramatice. La concursurile tragice de la Marile Dionisii, numărul concurenţilor era fixat la trei. Aceştia concurau cu o trilogie legată (în care acţiunea continua în cele trei piese) şi cu o dramă satirică independentă de subiectul tragediilor. Aşa cum s-a văzut. Eschil inaugurează în 472 trilogia liberă în care piesele componente nu prezentau acelaşi subiect sau aceeaşi acţiune în desfăşurare. în concursurile dramatice. întrecerea avea loc între horegi şi între poeţi. Horegii erau aceia care aveau să suporte toate cheltuielile necesare repetiţiilor şi montării spectaco-

lului. Se înţelege că dacă numărul concurenţilor admişi a se întrece era trei. şi cel al horegilor era egal. în sarcina horegilor revenea recrutarea şi grija pentru ca repetiţiile corului să se desfăşoare în condiţii optime: trebuiau să se îngrijească de sală pentru repetiţii, să plătească pe horeuţi, să închirieze un flautist şi un instructor al corului. Pentru reprezentare, horegul era dator să dea fiecărui horeut şi actor câte un costum nou sau să-l închirieze pentru ei de la un negustor de haine, în fine să procure toată recuzita necesară spectacolului. Sarcina de horeg nu era de loc uşoară, mai întâi din punct de vedere financiar, de aceea horegii erau aleşi printre cetăţenii cei mai înstăriţi, în al doilea rând din pricină că de calitatea personalului angajat depindea soarta reprezentaţiei. Aşa se explică de ce în protocolul concursurilor dramatice, numele horegului precede pe cel al poetului când piesa este câştigătoare. Era o recunoaştere pe care cetatea o aducea unei strădanii deosebite care contribuia substanţial la câştigarea victoriei şi o compensaţie pentru caracterul efemer al acestei realizări faţă de dăinuirea operei poetului care, după cum vedem a avut uneori norocul să înfrunte vremurile până la noi. Evident că distribuirea horegilor la cei trei poeţi concurenţi se făcea prin tragere la sorţi şi că premiile erau acordate de un juriu ales de Sfatul celor cinci sute, după o listă alcătuită din propunerile horegilor ce desemnau pe cetăţenii care, în opinia lor, erau cei mai competenţi, în număr egal pentru fiecare trib. Numele acestora erau puse în zece urne, pe triburi. La deschiderea concursului era tras câte un nume din fiecare urnă, alcătuindu-se un juriu din zece persoane. La sfârşitul reprezentaţiilor, fiecare membru al juriului prezenta tăbliţele pe care scrisese numele concurenţilor în ordinea meritelor, după aprecierea sa. Se trăgeau la sorţi cinci din aceste tăbliţe, pe baza cărora se fixa clasa-mentul definitiv. Cheltuielile făcute de antreprenorii care instalau la început băncile de lemn şi decorurile trebuiau recuperate, de aceea intrarea la teatru era plătită cu câte doi oboli de persoană. Statul, pentru a nu se îngrădi în acest fel unei largi categorii accesul la manifestările dramatice, oferea solicitanţilor indigenţi, la cerere,

compensarea taxei de intrare: acesta era teoriconul. După Războiul peloponesiac, teoriconul a fost ridicat la o drahmă, iar mai târziu distribuit la toate marile sărbători, nu numai la Dionisii. Fără îndoială că sprijinul pe care statul îl acorda pe de o parte prin plata

teoriconului, pe de altă parte prin solicitarea cu care încuraja şi îmbogăţea concursurile dramatice trebuie pus în legătură cu însăşi esenţa acestor manifestări. Atâta vreme cât spectacolele tragice rămâneau la nivelul îndeplinirii unui ritual în cadrul unui thyasos, ele nu puteau cuprinde un mesaj politic sau nu îndeplineau funcţia unei instituţii în organizarea cetăţii-stat.

Exegeza mai veche făcea obiectul unei controverse din faptul de a şti dacă tragedia attică avea o funcţie politică sau religioasă, situând în felul cum punea problema cei doi termeni într-o opoziţie logică. Nu putem trece cu vederea că şi încercări mai noi în această direcţie fac din opunerea celor două pretinse aspecte o falsă problemă[1]. Căci, mai înainte de toate, ne întrebăm dacă este cazul să disociem şi să opunem în acelaşi timp cele două funcţii care în fond sunt mai degrabă două aspecte ale unui fenomen artistic. Dacă concursurile tragice aveau loc la Marile Dionisii, aceasta nu înseamnă că ele făceau în chip exclusiv parte din ritualul sărbătorii respective. Este cum am considera într-altă ordine de idei că Partenonul sau sculpturile care-l decorează sunt de esenţă religioasă, pentru că edificiul îndeplineşte rostul de sanctuar al zeiţei Atena. Pe de altă parte este de la sine înţeles că o operă de artă reflectă în ea ansamblul concepţiilor vremii în care a fost creată, fără a îndeplini o funcţie anumită decât cea proprie operei de artă. Evident, nu rezultă de aici că tragedia attică ca fenomen artistic şi social nu are o anumită finalitate. Interesul deosebit al statului pentru organizarea reprezentărilor de spectacole tragice nu este legat de cadrul mitologic al tragediei care, adus pe scenă, ar fi răscolit sentimentele patriotice ale spectatorilor. Nici pe departe! Nici de aluziile, aşa cum vom vedea în capitolul următor, la diferite evenimente contemporane, sau la unele fapte de vitejie ale strămoşilor, nu aveau nevoie conducătorii Atenei pentru a atrage masa cetăţenilor în disputele lor politice, sau, admiţând aceasta, ar fi riscat o asemenea cheltuială pentru a strecura celui mai simplu cetăţean o subtilă replică cu referinţă la un fapt cotidian imediat? Răspunsul asupra finalităţii spectacolelor tragice ateniene îl găsim în situaţia generală a cetăţii. în caracterul democratic al organizării ei statale, în interesul pe care conducerea treburilor publice îl avea să

Winnington-Ingram, *A Religious Function ofthe Greek Tragedy, înJ.H.S.,* 1954, P- 16 şi **urm.**

lumineze pe fiecare cetăţean în parte asupra sa însuşi pentru a deveni un element politic activ şi a fi în felul acesta eficace în angrenajul guvernării care se chema democraţie. în acest înţeles, democraţia este un organism compus din celule vii: cetăţenii, care, în scopul nevi-cierii întregului, nu trebuie să abandoneze nici o clipă activitatea politică. Devenind o celulă moartă, neinteresată de treburile colectivi-, taţii, atenianul ar fi hrănit astfel monstrul tiraniei şi al oligarhiei. Tragedia se orânduieşte în acest chip în şirul de măsuri pe care spiritul democraţiei ateniene le organizează în scopul trezirii şi educării conştiinţei cetăţeneşti prin instituţia teatrului, prin şcoH filosofice în care sofiştii vom vedea că şi-au avut rolul lor deosebit de însemnat, prin deschiderea pentru toţi cetăţenii a palestrelor şi a
gimnaziilor.

în acest sens devine evident faptul că funcţia tragediei attice era cea politică, în înţelesul pe care atticii îl acordau cuvântului, adică cetăţenească. Căci teatral este prin excelenţă locul unde se mânuieşte arta cuvântului şi unde se şlefuiesc prin acest instrument inteligenţele. Natura fină şi pătrunzătoare a atenienilor a văzut întotdeauna în scena dramatică o tribună a spiritului, o şcoală a minţii, un ochi în permanenţă deschis asupra adevărului vieţii, asupra naturii înconjurătoare, asupra omului însuşi. Deci nu fără legătură cu înţelesul cetăţenesc al funcţiunii politice a tragediei s-a spus că naţiunile cele mai sus situate pe scara civilizaţiei spirituale sunt acelea pentru care teatrul se numără printre instituţiile inalterabile ale statului.

REALITĂŢI CONTEMPORANE ÎN TRAGEDIA ATTICĂ

Considerând că tragedia attică are o funcţie politică, nu înţelegem că aceasta ar fi unica ei trăsătură caracteristică. Către ea însă converg o serie de alte aspecte, printre care şi natura filosofică a eroismului protagoniştilor, concepută în ansamblul de vectori ca una din liniile esenţiale în definirea acestor opere, orânduite îndeobşte în chip exclusiv de către istoria literară printre primele manifestări scrise ale genului dramatic. Poemele dramatice ale lui Eschil şi Sofocle sunt în concepţia noastră în primul rând nişte texte filosofice grele de o dublă zestre poetică, aceea a limbajului şi aceea a ideilor. Sunt primele închegări de care dispunem, după poemele homerice, în care se reflectă viaţa şi frământările spirituale ale unei lumi. Aşadar, implicaţiile religioase, realităţile ritice, care există în număr mare în textele tragice, uneori ca reminiscenţe arhaice, introduse voit pentru a ancora pe spectator în contextul temporal al desfăşurării acţiunii, trebuie deosebite de rostul religios, dacă există, al tragediei în sine. Permanenta opunere a eroului de tip eschilean sau sofocleic — în dependenţă în primul caz, sau în independenţă în cel de al doilea de planul divin —, faţă de datele imuabile ale unei voinţe integral aflată în afara realităţilor umane, nu cred că ar însemna o dovadă a funcţiei religioase, a sensului teofilic al tragediei.

Dacă ar fi să împingem mai departe interpretarea noastră pe această cale, aşa-numita funcţie religioasă a tragediei ne-ar apărea mai mult ca o religie a umanului, ca o descoperire a punctului fix al universului nu în lumea concretă a fizicii, ci în aceea etică a permanenţei omeneşti, justificând prin ea însăşi finalitatea existenţei. Această confruntare a omului cu divinitatea este de natură esenţială, nu în scopul distrugerii sau negării divinităţii, ci în acela al afirmării distinicte dar paralele a umanului. Nu

trebuie să uităm că tragedia greacă este contemporană cu perioada de înflorire a cultelor de la Delfi, Dodona şi Olimpia, cu aceea a misterelor de la Eleusis, şi că îndeplinirea practicilor religioase intra în datoria oricărui bun cetăţean. Mitologia şi mai ales tradiţiile religioase ancorau pe omul de rând în trecutul cetăţii sale, căci grecul era religios în virtutea atitudinii sale cetăţeneşti. Pe de altă parte, pentru o mare categorie de cetăţeni, superstiţiile erau strâns legate de religie şi uneori chiar o înlocuiau; de aceea tragedia, adresându-se întregului popor al atenienilor, trebuia să satisfacă pe de o parte cerinţele tradiţiei, pe de alta pe acelea mai modeste ale majorităţii spectatorilor, astfel riscând a fi nevalabilă din punct de vedere cetăţenesc sau suspectă de *atimie.* Chiar dacă adeseori eroii tragici recunosc că zeii sunt cei ce le dispun viaţa, că soarta lor se află pe de-a întregul în mâna zeilor, că singura cale spre împăcare este a te supune voinţei lor, aceste recunoaşteri nu sunt de fapt nişte profesiuni de credinţă. Ele sunt cel mult o latură a dualismului intrinsec sufletului eroului, o declaraţie formală, propusă astfel ca teză de combătut cu înseşi acţiunile şi dramatismul tragediei. Operă socială este tragedia în măsura în care orice operă de artă reflectă condiţiile vremii în care a apărut. Acest adevăr abia că mai trebuie menţionat, dar este necesar a-l aminti pentru a constata că reflectarea realităţii în tragedia attică nu se limitează numai la condiţia mediului, ci o străbate impetuos, în chip evident pentru noi şi pasionant pentru spectatorii contemporani, sensibili la aluziile îmbrăcate în veşmânt poetic.

încercăm în cele ce urmează a desprinde şi a ilustra câteva din faptele pe care operele celor doi tragici le menţionează în mod direct sau în mod aluziv. Aceste realităţi nu se limitează numai la evenimente, ci însumează o serie întreagă de date asupra vieţii contemporane, în perspectiva cărora o dată mai mult credem că nu greşim a sublinia că funcţia de căpetenie a tragediei era cea politică. încă înainte de Războaiele medice, care inaugurează secolul de aur, contactele dintre est şi vest s-au reflectat în literatura vremii fie prin descrieri de călătorii despre a căror existenţă nu mai avem decât ştiri vagi, fie prin opere literare, axându-se mai ales pe motivul receptării exoticului de către cultura greacă şi în special pe acela al descrierii „barbarului" ca înfăţişare fizică şi ţinută morală în paralelă sau mai degrabă în antiteză cu tipul uman produs de civilizaţia greacă. Termenul de .„barbar" nu a avut întotdeauna un înţeles peiorativ, şi nici după ce l-a căpătat, nu l-a păstrat cu persistenţă şi în totalitatea cazurilor. El desemna la început pe individul a cărui limbă diferă de cea grecească, faţă de a cărei sonoritate orice altă rostire părea de neînţeles. Verbul *barbarizo* este un onomatopeic care redă aşa cum i se părea urechii grecului o limbă străină, mai ales orientală, căci în această parte a lumii au existat cele mai vechi contacte. Cuvântul „barbar" a căpătat un sens peiorativ în special după Războaiele medice, când perşii au incendiat de două ori Atena, au distrus Attică şi au pustiit pământurile greceşti care nu li s-au supus dinainte, chiar dacă nu li s-au împotrivit armat. Despre barbari în sensul cel bun al cuvântului ne-au rămas nu numai descrieri sau opere literare avându-i ca subiect, după cum vom arăta mai jos, ci chiar mărturii iconografice în vastul material ceramic al vaselor pictate din secolul VI î.Hr. care cuprind un repertoriu bogat de personaje negreceşti. Frinicos însuşi scrie între 500 şi 470 î.Hr. tragedii cu tema contactului între eleni şi barbari, cum ar fi *Aigyptoi, Libyes, Dcmaides.* Precursorii lui Herodot sunt şi ei preocupaţi ca istorici de descrierea popoarelor orientale, a obiceiurilor şi a culturii lor. Distincţia nu numai geografică între Europa şi Asia, ci şi de mentalitate şi de civilizaţie, este consemnată pentru întâia oară de către Hekataios din Milet în a sa *Periodos ges* (Călătorie în jurul lumii). **Pătrunzând** mai departe către India, Scylax din Karianda dă o primă descriere a Indiei, iar Dionysios din Milet povesteşte pe la începutul secolului al V-Iea î.Hr. în opera *Persikâ* expediţia pe care Darius a făcut-o la sciţi şi în Ionia. Charon din Lampsacos evocă la rândul său evenimente din viaţa

lui Cyrus, revolta Ioniei, ajutorul atenian, preparativele lui Mardonius şi străbaterea istmului de la Atos. Călători contemporani cu Herodot ca Ion din Chios îşi notează în jurnale de călătorie *(epidemicii),* impresiile din drumurile lor prin Asia. Dintre aceştia, Xanthos din Lydia şi Hellanikos scriu opere ca *Lydikâ, Phoinikâ, Kypriakă, Persikâ* sau *Barbarikâ nomima* (Obiceiuri barbare). In fine, poeţi ca Choirilios din Samos alcătuiesc către 425 poeme epice intitulate *Barharikâ, Medikâ, Persikă.* Diversitatea celor două lumi e sensibilă nu numai pentru istorici, ci şi pentru poeţi ca Simonide din Amorgos (Bergk, *F.L.G.,* III, 142). Dintre tragici, cel mai apropiat de conflictele lumii greceşti cu orientul este de bună seamă Eschil. Poetul dă dovadă în *Perşii* de o cunoaştere realistă şi precisă a lumii persane, pe care o aduce în tragedia sa în antiteză cu modul de viaţă şi structura politică a statului atenian. Iată de pildă natura tiranică a despotismului persan creionată pregnant în câteva versuri *{Perşii,* 55-58).

Cu scurta spadă neamul din Asia întreagă-n urmă vine ascultându-l Pe Rege şi ale lui porunci cumplite.

Grecului, obişnuit cu lupta pentru o cauză proprie şi imediată, mergând la bătălie de bunăvoie, i se pare de neimaginat ca mulţimi întregi să fie duse la luptă ca sclavii îndărătnici la muncă sub loviturile biciului. Armata Marelui Rege este compusă din tot felul de seminţii, vorbind limbi diferite, un adevărat Babilon în marş, alcătuit din detaşamente trimise din cele mai îndepărtate colţuri ale Imperiului o dată cu tributul[1]. Nici măcar perşilor Regele nu este ţinut a da socoteală pentru faptele sale. Iată ce spune corului regina Atosa *(Perşii,* 21l-214):

[1] Aiuie Bovon, *La representation des guerriers perses et la notion de barbare dans la f" moitie du V siecle,* în *B.C.H.,* 1962, 2, p. 579 şi urm.

...Să ştii dar bine că feciorul meu
Izbândă de-o avea, va fi erou,
Iar de va fi înfrânt, el nu va da
La nimeni seamă, căci atât cât este viu
Şi întors acas-acestei ţări îi e stăpân.

Corul, aflând înfrângerea perşilor la Salamina, descrie în culori sumbre tabloul Asiei scăpată de sub jugul stăpânitorilor ei *(Perşii,* 585-590):

Iar pe pământul Asiei Nu vor mai da legea Perşii, Nu vor trimite tributul Silitele neamuri cu forţa, Nici în genunchi n-or să cadă, Porunca primind, căci pierit-a Regeasca putere.

Incontestaibil că Eschil este prin toată opera sa un poet cetăţean. In *Perşii* el află prilejul de a scoate în evidenţă marile cuceriri politice ale Greciei faţă de lumea contemporană. Mai mult încă, Războaiele persane pot căpăta, în afara sensului lor de agresiune faţă de lumea greco-egeică, şi semnificaţia de eliberare a popoarelor Asiei, o dată zdrobită forţa care le silise la supunere şi o dată ce acestea văzuseră cum luptă şi cum vieţuiesc grecii în cadrul statelor lor cetăţi. Iată ce spune tot corul în continuarea tabloului început mai sus *(Perşii,* 59l-597):

Limbile n-or să mai fie
Ţinute în căluşe, şi liber
Vorbi-va poporul pe dată
Ce jugul puterii căzu t-a.
Ţărmul de sânge umplut, peste care
Valul de stînca a lui Ajax se sparge,
Mormînt e-al puterii persane.

Ideii de libertate şi de demnitate umană Eschil îi opune gestul caracteristic al supunerii totale, îngenuncherea în faţa puterii supreme încarnată de Rege. Este o imagine-cheie în definirea mentalităţii orientale. Xerxes are şi el un Sfat, înlăuntrul căruia nobilii persani sunt ţinuţi să-şi înfăţişeze părerile asupra problemelor ce se pun conducerii statului. Rolul lor este mai degrabă consultativ, căci Regele ia singur hotărârea, şi nu i se poate reproşa aceasta. Sfatul suprem nu l-a încurajat de pildă să pornească împotriva Greciei, şi nici umbra tatălui său Darius nu se alătură unui plan atât de îndrăzneţ.

O altă imagine sub care apare orientalul în opera lui Eschil este aceea a omului căruia îi repugnă aspectul trupului omenesc gol. Această pudoare exagerată îşi are obârşia în subordonarea definitivă a individului nu numai faţă de puterea terestră, ci şi faţă de cea divină. Religiei antropomorfice greceşti îi este caracteristică nuditatea ca un semn al egalului pus între pământean şi nemuritor. în opera greacă este situat pe o treaptă inferioară de civilizaţie acela căruia îi este ruşine de trupul său, căci în

mentaliatea elenică există o legătură strânsă între aspectul fizic şi calitatea sufletească exprimată prin cunoscutul concept al *kaloskagathiei.*
Pentru a nu ne abate totuşi de la *Perşii,* avem a releva încă două chestiuni care atrag atenţia cercetătorului de astăzi. Victoria de la Salamina a însemnat şi o pierdere grea a armatelor regale. Numărul victimelor, fie de o parte sau de alta, nu este cunoscut, ci doar conjecturat, prin coroborarea diverselor informaţii indirecte. Textul lui Eschil ne furnizează pe una dintre cele mai preţioase. Din dialogul între corul sfetnicilor şi Rege se desprinde mulţimea pierderilor pe care Xerxes le confirmă şi le plânge. Avem astfel păstrate în versurile 955-l000 o serie întreagă de nume persane a căror autenticitate a fost pusă încă din Antichitate la îndoială. Cercetările onomastice mai noi au dovedit că aceste nume sunt reale, unele fiind menţionate şi în alţi autori, altele perfect posibile prin analogie. In schimb, căpete-

niile nu au întotdeauna bine precizată naţionalitatea; de pildă Ariomardos este când egiptean (v. 38 — stăpânul străvechii Tebe, Ariomardos), când lydian, deoarece moartea sa îndoliază Sardesul (v. 321), şi alte câteva asemenea. Este foarte posibil ca atenienilor să le fi fost cunoscute numele generalilor persani, fără însă a şti cu exactitate care erau trupele comandate de aceştia.
Orice piesă despre Salamina era prin definiţie destinată a fi o piesa patriotică. Jucată în 472, tragedia *Perşii* cunoaşte un imens succes într-o Atena plină la acea vreme, ca oraş-capitală a spiritului panhelenic, de mulţime de străini atraşi de comerţ sau de afacerile politice care se înnodau acum, la câţiva ani după marea victorie, în cetatea de sub Acropole. Un prim congres al Ligii de la Delos a avut loc numai cu patru ani înainte, în 476, şi, fără îndoială că o mulţime din aluziile la libertatea, indepen-denţa, vitejia grecilor uniţi erau destinate auditoriului insular, nu pentru a satisface aranjamente politice mărunte, ci pentru a da glas acelei reale şi majore dorinţe şi idei pe care Atena şi-o simţea încarnată în destinul ei: conducerea firească ce-i revenea pe plan moral, economic şi militar a grecilor din Egeea, împotriva unui eventual reviriment al puterii persane dincolo de limitele naturale ale Asiei.
Dacă *Perşii* constituie un poem închinat vitejiei şi măreţiei Atenei maritime, politicii ei externe de mare putere în cadrul Ligii de la Delos, *Prometeu înlănţuit* este lauda adusă industriei şi meşteşugurilor harnicilor locuitori ai Atticei, înzestraţi cu toate talentele pe care titanul răstignit le-a revărsat asupra celor mai întreprinzători dintre oameni. De aceea cultul său îşi găsea la Atena altare aprinse, oraşul cinstindu-i sărbătorile cu curse de torţe. El era pentru meşteşugarii din cartierul Kerameikonului patronul venerat căruia îi datorau priceperea şi roadele muncii lor. Pentru Eschil, Prometeu nu însemna numai o legendă, un prilej de a înfăţişa unul din episoadele cele mai bogate în semnificaţii şi poezie ale *themachiei,* ci mai ales o ocazie de a prezenta publicului un mit care îi era drag, afirmând totodată că faima şi puterea Atenei nu stă numai în carena

corăbiilor, ci şi în cuptoarele şi braţele oţelite ale celor care le aprind, că alături de război şi geniul strategiei, zeiţa purtătoare de egidă, ocroteşte şi încurajează artele paşnice prin care se ridică şi se răspândeşte mesajul civilizator al harnicilor locuitori ai Peninsulei. în felul acesta, *Prometeu înlănţuit* este o contrapondere plină de înţelesuri a tragediei *Perşii,* o desăvârşire a creaţiei poetului ca participant direct şi activ la marile probleme pe care le trăia cetatea sa şi cărora le dă în tragediile jucate în faţa compatrioţilor şi străinilor valoarea unor mesaje coborâte parcă dintr-o ordine firească superioară. Intenţia poetului este adeverită de faptul formulat în versul 506: „Toate meşteşugurile muritorilor sunt de la Prometeu". Totuşi nici unul din cele care sunt menţionate în vestitul monolog nu-i sunt atribuite de către alte surse mitologice. S-a presupus că Eschil a urmat un model astăzi în întregime pierdut şi ireparabil. Explicaţia nu poate fi alta decât cea sus-amintită: totul este o contribuţie personală a poetului în vederea preamăririi virtuţilor cetăţeneşti paşnice ale Atenei.
Una dintre cele mai interesante probleme juridice dezbătute de Eschil este aceea a dreptului de azil. Tragedia *Rugătoarele.* este pe lângă un tablou impresionant al sensibilităţii şi graţiei feminine o operă încărcată de sensuri umane, aducând laude dreptului statal şi tradiţiilor de ocrotire o străinilor aflaţi în grea încercare care implora protecţia oraşului. Dintr-alt punct de vedere am putea considera această tragedie, operă de tinereţe a poetului, compusă poate între 493 şi 490, ca prima operă dramatică cu

tendinţe feministe. Oricum, Eschil îşi adaptează, în virtutea conceptului armoniei stilistice de care ne vom ocupa într-unui din capitolele următoare, vocabularul la subiectul piesei. Nu ne va surprinde astfel faptul de a găsi în decursul acestor versuri întrebuinţaţi o sumedenie de termeni juridici, dintre care vom cita ca exemplu numai câţiva. Regele Argosului spune corului Danaidelor (w. 390-391): .„Trebuie *să. pledezi* că după legile din ţara ta ei nu au câtuşi de puţin dreptul de *tutelă* asupra-ţi",

sau ceva mai jos (w. 397-401): „Nu e uşor de *hotărât* o *hotărâre;* să nu mă crezi *jude* definitiv, căci ţi-am spus şi mai înainte că oricât de mare ar fi puterea mea, nu voi face ceea ce îmi ceri fără a întreba poporul, ca nu cumva vreodată să ajung a mi se spune că cinstind străinii, mi-am pierdut cetatea". Intr-altă parte, Danaos îşi începe monologul cu binecunoscuta formulă comună tuturor decretelor greceşti: *„Edoxe argeioisin... "* (argi-enii au *hotărât)* (v. 605), iar ceva mai jos (w. 726-729) în câteva versuri se acumulează o mulţime de termeni obişnuiţi în tribunale, în scopul de a crea atmosfera unui conflict de drept. Sunt pomeniţi astfel unul după altul apărător *(arogos),* avocat *(syndicos),* ambasadă *(presbeia),* crainic *(keryx)* etc. Un vocabular juridic bogat găsim şi în *Eumenidele.* Studiul amănunţit al acesteia ne dă o imagine reală şi exactă asupra evoluţiei cetăţii-stat greceşti la începutul secolului al V-lea. în domeniul juridic, transformarea radicală pe care a suferit-o lumea greacă, şi Atena înaintea tuturora, este trecerea de la dreptul penal familial la dreptul penal public. *Eumenidele* prin întreaga lor construcţie reliefează acest eveniment, care apare în finalul tragediei ca un *dens ex machina* al încetării suferinţelor lui Oreste. Zeiţa Atena însăşi instituie tribunalul (w. 482-484), care nu este de esenţă divină, ci alcătuit din muritori. Această nouă instituţie va fi Areopagul:

Pentru că totul a fost dat să ajungă aici Alege-voi pe juzii sângelui vărsat Sub jurământ, şi ce am hotărât, va fi Pentru vecie de acum mereu păstrat.

în faţa tribunalului, precum hotărâse zeiţa, apar şi martori, unii de natură divină, cum este Apollo, pentru a arăta că Oreste îi urmase în totul porunca. Pedepsirea ucigaşului nu mai este lăsată în grija răzbunării familiei victimei, şi cetatea îşi face un drept de frunte din urmărirea şi pedepsirea criminalului. Eriniile,

reprezentând legea cea veche, ca divinităţi ale unui panteon înlocuit de noul Olimp, îşi dau seama de sensul prefacerilor prin care trece lumea muritorilor, se simt înlăturate, inutile şi se îndoiesc de eficacitatea noului sistem:

Acum noi legi ***vin***
După care învinge
Acel ce mâna ucigaşă ridică
Părinţilor asupra.
Fapta asta o să dezlege
Pe muritori de orice sfânt respect,
Şi mii de răni copiii
în trupul ce-i născu or să deschidă (vv. 490-495)

în urmă, pentru a fi împăcate, locuitorii oraşului făgăduiesc zeiţei Atena un cult ce-l vor închina acestor divinităţi care din urmăritoare şi aducătoare de rele devin îndurătoare şi protectoare ale pământului Atticei.

Orestia a fost cel din urmă succes al lui Eschil, câştigător al concursului dramatic din 458. îndelunga referinţă la Areopag în *Eumenide* este de natură să suscite o serie întreagă de întrebări cu privire la atitudinea poetului faţă de evenimentele petrecute cu câţiva ani înainte de reprezentare, în 462. Zece ani după bătălia de la Eurymedon, procesul şi în cele din urmă ostracizarea lui Cimon (461) deschiseră democraţiei ateniene drumul către o serie înreagă de reforme interne, dintre care cea dintâi şi cea mai importantă era aceea a Areopagului. în fruntea noilor orientări se aflau cei doi conducători ai Partidului democrat, Efialte şi Peri-cle. Puterea Areopagului era nelimitată. Structural el era de origine aristocratică, compunându-se din foştii arhonţi, ei înşişi traşi la sorţi după o listă de cinci sute de candidaţi care aparţineau, în urma legii din 487, primelor două clase censitare ale Atenei: pentacosiomedimnilor şi cavalerilor. Membrii Areopagului erau aleşi pe viaţă şi nu aveau a da socoteală nimănui de activitatea lor în cadrul acestui for, căruia îi erau recunoscute suprema

autoritate în toate treburile obşteşti şi natura divină a înfiinţării sale, după cum ne aminteşte şi poetul. Areopagul era păzitorul legilor, căci avea căderea să controleze dacă magistraţii îşi îndeplinesc funcţiile conform celor orânduite. Participa deci la puterea executivă prin controlul asupra magistraţilor, la cea legislativă prin dreptul ce-l avea să interpreteze şi să-şi opună eventual vetoul hotărârilor Adunării, la puterea judiciară participa prin dreptul străvechi şi divin de a pronunţa sentinţe definitive. Instituţia a prezentat o perioadă de timp o înaltă garanţie, aceea a capacităţii şi a meritelor membrilor ei, însă după legea din 487, când la arhontat, şi deci mai apoi în Areopag, puteau fi promovaţi aristocraţi fără merite personale, anacronismul şi discrepanţa dintre prerogativele şi capacitatea sa au devenit evidente. Supărătoare faţă de celelalte magistraturi democratice era şi calitatea- viageră a funcţiei de areopagit în comparaţie cu durata anuală a celorlalte magistraturi. Pentru a realiza o legislaţie perfect democratică, Efialte a înţeles că vor trebui luate majoritatea prerogativelor Areopagului şi trecute asupra Adunării poporului. Prestigiul de care se mai bucura încă acest for era destul de mare, şi spre a-l diminua fură intentate o serie de procese de corupere sau ilegalitate multor areopagiţi. O dată aceştia epuraţi, se ivi şi prilejul de a ataca corpul în întregimea lui. în 462/1 o bună parte din trupele ateniene, mai ales hopliţii, se aflau dislocate în Messenia, în ajutorul spartanilor. Efialte, prin intermediul unui oarecare Archestratos, propuse în Adunare şi obţinu a fi votată o lege care lua Areopagului toate funcţiile sale suplimentare *{ta epitheta),* nelăsându-i decât dreptul de a judeca crimele religioase, omorul premeditat şi administrarea bunurilor sacre. Acele funcţii suplimentare fură trecute Sfatului, Adunării şi asupra Tribunalului Heliaşilor. Faţă de această importantă refonnă, care să fi fost poziţia lui Eschil? Textul *Enmenidelor* (w. 470-490) ne spune clar că scopul iniţial (fără a se mai aminti un altul în perspectivă) al instituţiei era de a judeca crimele premeditate şi cele de natură religioasă, aşa

cum de altfel va rămâne după reforma din 462. în acelaşi timp poetul insistă asupra importanţei unui asemenea for în cetatea Atenei. Putem conchide deci că Eschil nu considera că reforma din 462 ar ataca în esenţă Areopagul, dar că orice ulterioară consecinţă a ei, având drept rezultat minarea rosturilor străvechi ale acestei instituţii, reafirmate cu ocazia spolierii excrescenţelor acumulate pe parcurs, ar fi dăunătoare tradiţiei şi bunei rânduieli a statului. Din alt punct de vedere privind lucrurile, ne întrebăm dacă nu cumva poetul a vrut să liniştească pe aceia dintre spectatori, ce se speriaseră de îndrăzneala unei atare reforme, asigurându-i că ea nu va merge mai departe şi că nu va fi decât o *reductio adprincipium.*

Dacă despre Eschil şi Euripide s-a spus dintotdeauna că sunt nişte poeţi-cetăţeni, întrucât operele lor reflectă realităţi ale vremurilor în care au fost create, despre Sofocle, tradiţia cercetărilor în această direcţie, ilustrată de nume cu rezonanţă în filologia clasică cum ar fi A. Nauck sau Wilamowitz-Moellendorf, a rămas pe poziţia negării vreunei aluzii la un eveniment sau o realitate contemporană în toate tragediile sale. Cititorul cât de sumar orientat în literatura greacă va recunoaşte cu uşurinţă chiar de la prima lectură o asemănare izbitoare între molima abătută asupra Tebei în *Oedip rege* şi descrierea ciumei din Atena la Tucidide (II, 47). Este evidentă aluzia, şi descrierea bolii urmăreşte exact simptomele molimei care încercase cetatea Atenei în timpul Războiului peloponesiac, fără să credem, aşa cum s-a afirmat adeseori, că Sofocle s-ar fi inspirat din sus-amintita descriere a lui Tucidide, deoarece el însuşi fusese martor ocular al nenorocirii. Un cercetător român, profesorul D. Marmeliuc, s-a ocupat în chip special de depistarea aluziilor la contemporaneitate în opera lui Sofocle[1]. Astfel, în *Ajax* (v. 596) se aminteşte de victoria de la Salamina ce a însemnat un

1 *Reflectări ale contemporaneităţii în tragediile lui Sofocle.* în *Studii clasice,* VII, 1966, pp. 25-34.

eveniment în viaţa poetului care, precum am mai arătat, condusese la vârsta de şaisprezece ani corul efebilor ce cânta peanul victoriei. Creată în 450, tragedia reflectă ascuţirea fricţiunilor dintre Atena şi Sparta ce căuta să stabilească supremaţia Tebei în Grecia Centrală, fapt marcat prin înfrângerea atenienilor în bătălia de la Tanagra (457). O amintire a lecturilor publice la Atena ale lui Herodot, amic al poetului, făcute prin anul 447, se găseşte în *Antigona* (v. 904) sub forma justificării raţionale a faptei acesteia, justificare asemănătoare cu cea a soţiei lui Inta-fernes pe care istoricul ne-o aminteşte în Cartea a III-a, 119. O altă asemănare pe care cercetătorul amintit o sesizează este în *Electra* (v. 417),

când Chrisotemis povesteşte surorii sale visul Clitemnestrei, ecou al visului lui Astiage, cunoscut atenienilor prin aceleaşi lecturi publice ale lui Herodot. în *Fi /octet,* apelul lui Heracles de la sfârşitul tragediei pentru unitatea greacă este fără îndoială referitor la tragicele evenimente din Sicilia care au dat Atenei o lovitură mortală prin pierderea flotei şi a unor însemnate unităţi de pedestraşi. Unele amărăciuni pe care poetul a avut parte să le încerce către sfârşitul vieţii sale transpar şi ele în cea din urmă tragedie, *Oedip la Colonei.* Este cunoscut procesul intentat de fiul său Iophon, ce-l acuza de iresponsabilitate. Blestemul pe care Oedip îl aruncă asupra fiilor săi este un veşmânt mitic al unei dureri personale cu care avea să se închidă propria viaţă a poetului.
Pe lângă aceste amănunte care arată cum nu se poate mai bine că tragediile **lui** Sofocle, în virtutea funcţiei politice inerente genului sunt puternic ancorate în realitatea contemporană, atmosfera generală a operei sofocleice reflectă mentalitatea ateniană după Războaiele medice. Ne gândim la un fapt ce-l vom discuta mai pe larg într-unui din capitolele următoare *{Eroismul lui Oedip).* şi anume la influenţa sofiştilor asupra gândirii greceşti la mijlocul secolului al V-lea. Acest puternic curent intelectual ce-şi pune amprenta asupra întregului mers al culturii greceşti îşi are ecoul direct în *Oedip rege.* atunci când Oedip

recunoaşte că a dezlegat ghicitoarea Sfinxului, nu printr-un dar divin, ci prin puterea minţii sale, a experienţei agonisite în cursul vieţii, pline de întâmplări cărora a trebuit să le facă faţă.
Oprindu-ne cu observaţiile noastre doar asupra primilor doi tragici, aşa cum o vom face în tot cursul acestor studii, din motive ce credem că vor ieşi mai bine în evidenţă după lectura întregului, constatăm că deşi poezia lor este în primul rând o operă filosofică, ea este în acelaşi timp, prin esenţa instituţiei însăşi, de finalitate politică şi implicit legată, prin aluziile din care am amintit doar câteva, de realitatea contemporană.

MOIRA — SIMBOLUL FILOSOFIC AL DESTINULUI

Credinţa în a găsi începutul unei idei sau pe cel dintâi care a formulat-o este deşartă, căci ideile, în forme mai mult sau mai puţin primare, au existat dintotdeauna, iar dintre cei care le-au exprimat, mulţi sunt acoperiţi de uitarea vremurilor, alţii, abia cunoscuţi de noi, sunt denumiţi deschizători de drumuri. Istoria ideilor nu înseamnă numai influenţe sau contacte, ci şi creaţii independente, ieşite din acelaşi ogor comun al spiritualităţii universale la un moment dat al existenţei ei. într-o determinată unitate cronologică, într-un cadru istoric bine conturat, în fine într-o arie geografică coerentă, istoria ideilor devine o realitate obiectivă, un adevăr ce se impune de la sine, grăitor prin înseşi manifestările sale şi de care istoricul sau criticul literar este dator să ţină seama.
Tragedia attică nu este nici ea un fenomen spontaneu, ci după cum am văzut că este ancorată în contemporaneitate, sau după cum vom desluşi în cursul unor capitole următoare originile îndepărtate ale genului, tot astfel vom încerca să ne-o înfăţişăm ca o înflorire logică, sub aspectul filosofic, a gândirii greceşti anterioare, în acele direcţii către care o îndreptau legăturile spirituale, multiplele şi străvechile relaţii ale istoriei epocii arhaice.
Din bogata zestre poetico-filosofică a tragediei, ideea destinului, poetic întruchipată de *Moira,* ne apare la rându-i ca însăşi un simbol, un simbol filosofic de această dată, al unei concepţii materialiste străvechi, pe care vom încerca sa o conturăm în rândurile de mai jos. La Homer, *Moira* este întâlnită ca zeitate personificând răul, moartea, figurând implacabilul destin. Ea se prezintă în general sub trei forme[1]. Homer ne înfăţişează destinul ca o forţă de natu-
A. Frenkian, *înţelesul suferi,*
bteratură, 1957
p. 55 şi **urm.**
ifiţei umane în tragediile **lui** *Eschil,* în *Limbă si*

ră divină care se află deasupra tuturor divinităţilor şi chiar deasupra lui Zeus, divinitatea supremă. Alteori destinul este egalat voinţei lui Zeus, constând din hotărârile acestuia, Zeus însuşi înclină la un moment dat în a nu-şi mai respecta hotărârile, dar este ţinut a o face pentru a nu intra în contradicţie cu el însuşi. Homer vede, în fine, destinul în primele hotărâri luate de Zeus, asupra cărora stăpânul Olimpului ezită să mai revină. La tragici, *Moira* înseamnă soartă, destin, ceea ce este dat fiecăruia în

viaţă. Ea dispune de viaţă şi de moarte (Sofocle, *Filoctet,* v. 331). „Când soarta pe Ahile în moarte-l prăvăli..." sau *Oedip rege* (v. 713): „De-a fiului mână soarta îi hărăzi să piară".
Sfera de acţiune a *Moirei* se extinde şi asupra lucrurilor neanimate, ca de pildă asupra soartei comorilor strânse în Troia (Eschil, *Agamemnon,* v. 130): „Cu forţa soarta le va spulbera".
Complexitatea *Moirei* în vestitul dialog dintre Clitemnestra şi Oreste în *Hoefore* este înfăţişată astfel (w. 908-912):

CL. *Eu te-am hrănit şi-alături veau să-mbătrănesc*
OR. *Cu ucigaşa, tatălui meu vieţuind?*
CL. *Copile drag, destinul este vinovat.*
OR. *Destinul chiar spre moarte-ţi e-ndreptat.*
CL. *De-al mamei tale blestem nu te temi?*

Moira este închipuită de Eschil ca divinitate triplă, alături de Erinii *(Prometeu,* v. 516): „Destinul cu-ntreită faţă...", astfel explicându-se pluralul întrebuinţat adeseori în invocaţii *(Prometeu,* v. 894): „Niciodată, niciodată, voi destine...", sau în *Hoefore* (v. 306): „Puternice destine!".
Alteori, ideea destinului este redată prin *anănke* (necesitate, constrângere), ca în *Prometeu* (v. 105):
Puterea sorţii este de neînfrânt.
în general însă, ideea de forţă, necesitate, constrângere *(anănke)* se referă la manifestarea destinului în lucrurile pămân-

teşti, în raporturile dintre oameni, în nexul cauzal al evenimentelor. Iată câteva exemple:
Se cere, muritorii să îndure De zei trimise câte toate sunt.
(PERŞII, v. 293)
Alăturat adeseori acuzativului pronumelui personal, cuvântul *anănke* se personifică şi capătă o forţă verbală deosebită (Euripide, *Medeea,* v. 1013): „Bătrâne, nevoită sunt să..."
Alteori, contextul conferă cuvântului sensul abstract care-l leagă de înţelesurile destinului (Sofocle, *Electra,* w. 1497-l498):
Nevoie este acest palat să vadă Noi suferinţe?...
Chinul fizic, angoasa, sunt exprimate tot prin *anănke* de către corul din *Filoctet* (v. 205), atunci când acesta descrie suferinţele eroului.
Dar ceea ce este mai interesant în cercetarea problemei destinului la tragici este opoziţia pe care aceştia o reliefează între forţa omenească, fie ea de natură fizică sau intelectuală, şi forţa destinului. Eschil rosteşte prin gura lui Prometeu una din limitele condiţiei umane, aduse atât de des şi atât de crud la-cunoştinţa omenirii (v. 514):
Cu mult mai slabă ca destinul este înţelepciunea...
ii Ionia secolului al Vl-lea î.Hr. trebuie căutate izvoarele gândirii poeţilor tragici, învăluite în semnificaţiile aceluiaşi veşmânt mitic de care tragedia se foloseşte în mod obişnuit. *Teogonia* hesiodică este prin existenţa ei o mărturie a comunită-ţii de cadra filosofic a lumii greceşti de pe coastele Asiei Mici cu acea parte a Greciei

continentale întoarsă prin toate interesele şi afinităţile ei către
răsăritul lumii elene.
Căci dacă Tales vede în apă principiul de început *(arhe)* al lumii, mitologia greacă homerică cunoaşte simbolul acestei idei. Marea, Oceanul este născătorul zeilor, iar mama lor este Tetis *(Iliada,* XIV, v. 201). Aceeaşi structură etnică, aceleaşi obiceiuri şi deci şi aceleaşi concepţii se găsesc la grecii locuitori de o parte şi de alta la Egeei; cei dinspre răsărit au emigrat în urma venirii din nord a triburilor doriene continentale, al căror contact recent cu elementul acvatic nu a reuşit să-i scoată din orizontul lor terestru, păstrându-şi această caracteristică până la sfârşitul istoriei elene. Este firesc deci ca mitul să reprezinte o realitate antropo-geografică, cu atât mai mult sporită de legăturile complexe pe care Ionia le-a avut cu Orientul antic până la stăpânirea persană, unde abundau legendele de acest gen. Dar dacă pe Tales istoria gândirii antice greceşti îl consideră drept primul filosof, deschizător de şcoală în înfloritoarea metropolă a lumii elenice orientale care era Miletul, profund ataşată de sufletul şi mentalitatea ateniană, dovadă măcar simptomatica zguduire pe care o provoacă tragedia lui Frinicos, fără îndoială că pe Tales l-au premers o serie întreagă de nume care au reflectat asupra realităţilor naturii înconjurătoare, dar despre a căror existenţă nu mai ştim astăzi nimic.

Optica noastră asupra gândirii milesiene nu este directă, ci tributară mentalităţii lui Aristotel, care, profund erudit şi pătrunzător ca spirit, nu va scăpa, ca şi în domeniul esteticii literare, din contextul cultural general al jumătăţii veacului al IV-lea, vreme când îşi desăvârşeşte opera. Astfel că pentru înţelegerea cât mai exactă a presocraticilor, delimitarea coeficientului mentalităţii aristotelice este prima treaptă spre judecarea gândirii acestora. Cînd Aristotel afirmă că şcoala din Milet a descoperit numai unul din cele patru feluri de cauze stabilite de el, şi anume numai pe cea materială, lăsând deoparte cauzele eficiente, formale şi finale, va trebui să avem în vedere că el cercetează

concepţiile acestei şcoli numai în ceea ce priveşte aspectul lor filosofic, în timp ce esenţialul gândirii ioniene este latura cosmogonică. Locul lui Tales în istoria filosofiei, Aristotel însuşi ne-o afirmă, este marcat prin schimbarea pe care o aduce în optica asupra universului, transformând-o din mitică sau teologică în fizică sau „naturală".

Sursele directe ale lui Aristotel au fost şi ele de bună seamă limitate, căci chiar dacă au existat opere scrise aparţinând învăţaţilor din Milet, aşa cum afirmă doxografii târzii, ele au dispărut probabil în incendiul care a consumat cetatea o dată cu înăbuşirea de către perşi a revoltei ionienilor.

Tales este în floarea vârstei sale pe la 585, când prevede o eclipsă de soare, asigurându-şi astfel faima în toate cetăţile greceşti ale Asiei Mici. cât priveşte cunoştinţele sale astronomice, unii cercetători[1] contestă preexistenta unei perioade de formare la sursele babilonice sau egiptene, accentuând relativitatea şi puţinătatea de fapt a lor prin raport cu ştiinţa orientală a vremii. De altfel, ionienii nu şi-ar fi făcut un titlu de glorie din existenţa şcolii lor din Milet, dacă conducătorii ei ar fi fost simpli învăţăcei ai marilor preoţi orientali. Mintea greacă descoperise pe cont propriu unele adevăruri cunoscute de cercul închis al preoţimii Orientului arhaic. Aceasta nu înseamnă că am nega contactul permanent şi direct cu mentalitatea gândirii filosofice a Orientului, în mediul căreia începuse să înflorească raţionalismul grec.

Faptul că Tales aşază la temelia unităţii lucrurilor principiul elementului umed este rezultatul unei observaţii îndelungi a naturii, fericit îmbinată cu acea caracteristică a gândirii greceşti care este tendinţa către sinteză ca modalitate de a descoperi legile universului. Explicabilă, cum am văzut, alegerea apei la un popor ce trăia în intimitatea acestui element, şi explicabilă încă prin aceea că dintre toate substanţele naturale era singura dispo-

[1] **W. K. C. *Guthrie,*** *A History ofGreekPhilosophy,* **Cambridge, 1962.**

nibilă în cantităţi uriaşe, observabilă fără vreun aparat *xn* cele trei stări diferite de consistenţă, solidă, lichidă şi de vapori, alegerea apei deci nu este atât de semnificativă cât nevoia de a găsi o materie primară comună tuturor lucrurilor animate sau neanimate, prin intermediul căreia acestea să-şi afirme unitatea.

Hilozoismul milesienior nu este o doctrină în ea însăşi, un scop final al gândirii lor, ci un corolar al concepţiei unităţii universale, după cum apa, ca substanţă, în viziunea lui Tales, nu este o *materie,* cum au vulgarizat unii exegeţi ulteriori, ci un *principiu,* deosebit deci de consistenţa sa reală ca atare.

Dacă Aristotel considera că toate lucrurile sunt în concepţia lui Tales pline de zei, făcând legătura cu ceea ce alţi gânditori spuneau despre prezenţa sufletului în cele câte ne înconjură, nu înseamnă că filosoful milesian credea astfel, căci în fond părerea menţionată venea în contradicţie cu unitatea şi identitatea într-un acelaşi principiu a universului.

Dar principiul lui Tales, pentru a putea fi valabil, trebuia să conţină în el cauza mişcării şi a schimbării; aceasta, aflătoare în fiecare obiect, era pricina eternităţii menirilor; (putem înţelege astfel prezenţa zeilor în fiecare lucru, şi tot aşa va fi înţeles-o şi Tales, îndepărtându-se de la religia antropomorfică populară). Cel dintâi act în crearea lucrurilor trebuia să fi fost o separaţie a luminii de întuneric, ca în legendele ebraice, sau a apelor de sub şi de deasupra firmamentului. Unii cercetători cred că pot repera această concepţie, comună şi lumii ioniene, în tragedia lui Euripide, *Melanippe înţeleaptă,* păstrată doar fragmentar, dar care consemnează legenda că la început Pământul şi cerul aveau o singură formă, din pricină că natura lor era amestecată. Mai târziu aceste corpuri s-au *separat,* şi lumea şi-a căpătat aspectul pe care-l are acum, separarea dând viaţă lucrurilor şi fiinţelor din jur (Nauck, *Fragm. Trag. Graec.* nr. 484):

Povestea nu-i a mea, ci eu o ştiu Din câte de la maică-mea aflai, Că cerul şi pământul erau una, Şi după ce se

despărţiră-n două,
La tot dădură naştere,-n lumină Copacii dând şi păsările, fiare Şi tot ce marea în adânc hrăneşte Şi neamul muritorilor...
Teogonia hesiodică însăşi ne dă o formă asemănătoare a mitului menţionat, în povestea lui Uranos şi Gaia.
Anaximandru, urmaşul lui Tales, consideră infinitul *(ape-iron)* ca principiu al universului. Din unicul fragment păstrat aflăm că „lucrurile se întorc în mod silit acolo de unde s-au născut, căci ele trebuie să dea socoteală şi să ispăşească nedreptatea comisă unele faţă de altele, după orânduirea timpului". Această nedreptate o ispăşesc prin nimicirea lor, în urma căreia apar alte lucruri individuale. Legătura pe care o putem face între această concepţie şi ideea destinului în tragedie devine cu atât mai interesantă cu cât cunoaştem şi unele practici mitico-ritice care au stat la originea genului şi care se referă la succesiunea anotimpurilor.
Materialitatea lumiii la Anaximandru se exprimă prin existenţa a patrii elemente: apă, pământ, foc şi aer, opozabile între ele prin ceea ce filosofia ulterioară avea să denumească „atribute": cald, rece, umed şi uscat. Anaximandru subliniază poziţia unică a omului în univers prin aceea că, spre deosebire de alte animale, are nevoie de o lungă perioadă de formare până să ajungă la maturitate, de aceea la început — atunci când a apărat pe Pământ — trebuie să fi fost destul de slab, şi nu ar fi supravieţuit dacă nu ar fi coborât dintr-un alt fel de creatură.
Anaximene din Milet, urmaş al lui Anaximandru, trebuie să fi trăit pe la sfârşitul secolului al Vl-lea, dacă înaintaşul său era contemporan cu tiranul Policrate din Samos, după unele surse, murind puţin după 547, după altele.

Ideea structurii materiei îşi face loc în concepţia lui Anaximene despre univers, pe care-l consideră o variaţie infinită a densităţii elementului — principiu care este aerul. O prefigurare a concepţiilor atomiste sau o simplă aplicaţie născută dintr-un empirism rudimentar? înclinăm a crede că Anaximene, alături de ceilalţi reprezentanţi ai şcolii din Milet, are o viziune intuitivă asupra calităţilor universale, pe care le exprimă de fapt figurat prin cauzele şi principiile materiale, şi că, în fond, unitatea pe care o stabileşte între lumea însufleţită şi cea neînsufleţită este dovada peremptorie a acestei intuiţii prin aceea că inteligenţa este în stare să imagineze structura lumii neanimate, lipsindu-se de experiment şi de aparate pe măsura afirmaţiilor avansate, coborând numai scara evolutivă a materiei şi trăind, cum ne-am exprima astăzi, conştiinţa structurii organismului la nivelul celular, la nivelul materiei primare.
Pentru că Pitagora scoate sufletul din circuitul principiului unic universal, constituindu-i o lume de devenire particulară, proprie, el iese din conturai ideologic al filosofiei ioniene, deşi Samosul se crede că-i va fi fost patria. Restul vieţii, trăit în Italia de sud, unde îşi desfăşoară şi învăţătura, îl plasează în afara lumii greceşti egeice, într-un contact numai indirect cu gândirea ateniană, până când interesele acestei cetăţi se vor îndrepta cu vremea înspre oraşele greceşti din Occident.
Este oportun să deschidem o paranteză mai amplă pentru a preciza câteva formulări care vor întregi în chip concludent înţelesul de simbol filosofic pe care destinul îl are în tragedia greacă.
Pentru aceasta este nevoie să subliniem în mod special că reperarea la filosofii presocratici a unor idei atât de actuale astăzi nu înseamnă nicidecum negarea gândirii modeme sau accentuarea acelui loc comun al multora din învăţaţii contemporani, care în dorinţa lor de a demonstra până la absolut continuitatea perfectă în filiera civilizaţiei europene, lămuresc cu acribie că tot ceea ce gândim astăzi fusese deja prefigurat în cultura greacă.

Cercetarea pasionantă a relaţiilor dintre Antichitate şi Contemporaneitate are atât de multe domenii atrăgătoare şi neparcurse, încât locul comun mai sus pomenit le închide mai degrabă orizonturile decât să le extindă către descoperirea omului contemporan, mai lesnicioasă astăzi şi datorită documentării unor arhetipuri în lanţul continuu al memoriei.
întâi de toate „empirismul" antic nu putea fi un portdrapel al gândirii greceşti: presocraticii fără îndoială că s-au debarasat în mod conştient de o metodă care, având în vedere puţinătatea datelor ce le punea la dispoziţie, nu constituia o cale către o cunoaştere mai adâncă. Metoda apriorică a hilozoismului ionian apare deci ca unica posibilă omului lipsit de date fenomenologice care să-i

contureze tabloul universului. Nu tot astfel s-au petrecut lucrurile în epoca modernă.
Pînă în secolul al XVIII-lea observaţiile asupra naturii moştenite de la Aristotel era cam tot ce se ştia în acest sens. Abia Newton deschide calea metodei fenomenologice moderne, care în vremea de astăzi a ajuns să strângă un imens tezaur de observaţii, de date, de relaţii între acestea. Dar nici marea cantitate de date şi relaţii nu a putut satisface, încă de la începutul acumulării lor, dorinţa de cunoaştere profundă asupra naturii. Descartes, în *Discours de la methode,* mărturiseşte că se simte împins către cunoaşterea apriorică: „tot ceea ce am receptat până acum ca cel mai adevărat şi mai sigur am primit de la simţuri sau prin simţuri; dar uneori am constatat că aceste simţuri erau înşelătoare şi este prudent să nu ne încredem niciodată în întregime în cei care ne-au înşelat... Acum îmi este întru totul clar că înseşi corpurile nu ne pot fi bine cunoscute prin simţuri..., ci doar prin gândire şi că ele nu ne sunt cunoscute prin ceea ce poate fi văzut sau atins, ci numai prin ceea ce poate fi priceput sau înţeles bine prin gândire". în acest context referirea la „realitatea ideilor" a lui Platon, ar dezlipi de pe gândirea acestuia scolastica etichetă de -idealism" şi ar reduce la adevăratul ei caracter opoziţia tradiţională dintre materialism şi idealism în filosofia celor vechi.

Căci ce altceva decât metoda apriorică îi serveşte lui Einstein să gândească relativitatea generală pentru a cărei demonstrare, geometria lui Riemann îi va fi de folos ca optim instrument.
Dacă teoria cuantică, bazată pe cunoaşterea senzorială discontinuă, descrie obiectiv universul cunoscut, teoria relativităţii generale, izvorâtă din cunoaşterea intuitivă continuă, descrie în chip simbolic realitatea. Este neîndoielnic că teoria relativităţii generale ca instrument perfect de descriere simbolică a realului nu poate exclude şi nu ar fi putut premerge cunoaşterea fenomenologică. Aici rezidă deosebirea esenţială între gândirea greacă şi cea modernă. O altă importantă deosebire este aceea că Antichitatea nu a reuşit să prefigureze nici măcar un rudiment al sintezei care caracterizează gândirea contemporană şi care este teoria unitară a universului.
Numai din punctul de vedere al istoriei metodologiei am găsi asemănări rudimentare pentru metoda apriorică şi relativitatea generală în hilozoismul şcolii ioniene, de pildă, sau pentru metoda fenomenologică şi teoria cuantică în atomismul lui Democrit, Epicur şi Lucreţiu.
Dar ceea ce ne preocupă acum este încercarea de a afla înţelesul exact, cât mai nuanţat al „principiului universal" al gândirii milesiene. Caracteristica acestuia era infinitul sau indefinitul?
Fără îndoială că grecii nu concepeau infinitul, aşa cum apare el descris de teoria relativităţii generale. Este cert însă că filosofia ca şi întreaga cultură greacă considera omul ca parte integrantă a universului, ceea ce în termenii teoriei amintite s-ar putea exprima prin aceea că nu există *nici im* observator privilegiat pentru a descrie natura. Aceasta este una din asemănările importante între gândirea antică şi contemporană. *Apeiron* la Anaximandru să fi însemnat indefinit? Apa la Tales sau aerul la Anaximene, ca principii, să se fi caracterizat prin aceea că erau infinite sau indefinite?
Ni se pare că nu putem vorbi de natura indefinită a principiilor milesiene atâta vreme cât ele erau definite prin

mulţimea infinită a lucrurilor şi fenomenelor care-şi aveau obârşia în ele.
Dacă în teoria relativităţii generale infinitul este descris ca suprafaţa unei sfere, filosofia milesiană concepe universul, în care omul este integrat în chip natural, ca un volum cu centru unic, care este principiul universal, o sferă a cărei rază este devenirea lucrurilor, caracterizată prin mişcare. Lucrurile se transformă unele în altele, dar nu ştim dacă toate sunt obligate să treacă la un moment dat al devenirii lor din nou prin centru pentru a relua ciclul devenirii şi a asigura circuitul existenţei universale.
Circulaţia ideilor, în Antichitate ca şi astăzi, nu poate fi pusă numai pe seama unor evenimente marcante din punct de vedere istoric sau negată în cazul lipsei acestora. De fapt, de la Homer la Anaxagoras, lipsa unei continuităţi neîntrerupte în şirul de nume care au ilustrat gândirea greacă nu înseamnă lacune ale acesteia. Poezia tragică ateniană se constituie ea însăşi în enciclopedic document al unei epoci şi al unei tradiţii anterioare.
Dar dacă la Anaximandru lucrurile trebuie să ispăşească prin pieire nedreptatea existenţei lor, la Heraclit din Efes lucrurile au măsura şi limitele lor, pe care nu le pot depăşi fără a comite o nedreptate

pedepsită de Erinii. Nedreptatea constă deci la Heraclit în depăşirea limitelor fixate de către raţiunea cosmică *(logos).*
Printre cercetările din urmă în această direcţie, Aram Frenkian[1] indică legătura strânsă între mai sus-amintitele concepţii ale filosofiei ioniene şi problema destinului în tragedia greacă. Părerea noastră este că din punctul de vedere al gândirii ioniene, destinul nu este altceva decât existenţa obiectivă a universului, fie în principiul unităţii substanţei, fie în acela al mişcării. Omul ia cunoştinţă de aceasta, mai ales de potrivnicia existenţei universului, atunci când prin raţiune *depăşeşte*

Gelozia zeilor la vechii greci. Bucureşti. 1945.

condiţia hărăzită naturii sale, încercând să-şi formeze un univers propriu. Cuvintele lui Prometeu mai înainte amintite ni se par lămuritoare în această privinţă.
C. Mugler[1] relevă la gânditorii vechii Ionii şi mai ales la Anaximandru principiul indiferenţei naturii faţă de o formă sau alta în procesul devenirii universale. Universul continuă să se schimbe la infinit, ca rezultat al forţelor ce-l obligă să se altereze. Pe plan uman, *metabole kctiron* (schimbarea sorţii) sau roata istoriei menţionată de Herodot (I, 207, 2) este transpunerea repetării ciclice care conferă omului un gen de imortalitate discontinuă. Anaximene, Heraclit, Parmenide şi Empedocle tratează aceeaşi fundamentală idee a redevenirii în chipuri diferite, pe care o va relua şi Pitagora, scoţând, cum spuneam, sufletul de sub imperiul devenirilor continue ale lumii materiale şi asigu-rându-i un ciclu propriu, independent de acestea.
Oglindă a atâtor alte realităţi, tragedia greacă este deci şi aceea a gândirii elenice de până la ea. Aşa cum am avut ocazia să subliniem existenţa diverselor vocabulare, ca de pildă cel juridic, pentru a demonstra natura de document multiplu a poeziei tragice ateniene, semnalăm alături de cel filosofic, în parte pomenit în rândurile de mai sus, vocabularul psihologic, în strânsă legătură cu acesta".
Concretizat la un caz particular, destinul îmbracă forma de *daimon;* în acest sens am înţeles maxima lui Heraclit — *ethos anthropo daimon* (caracterul este destinul omului), în acest fel înţelege şi M. Detienne[3] orice manifestare similară. Eschil o spune explicit în *Perşii,* cînd trimisul povesteşte începutul dezastrului armatei lui Xerxes (w. 353-354): „Un geniu răzbunător sau un demon rău..."
In fine, în tragedia greacă destinul nu implică şi fatalitatea. Vom avea prilejul să constatăm extensiunea „liberului-arbitru". Destinul nu este obsesiv, pentru că astfel ar distruge tragicul; dimpotrivă, el lasă loc liber desfăşurării acestuia.
Aşadar, aşezând la temelia înţelegerii destinului concepţiile materialiste ale gândirii ioniene, socotim că se creează perspectiva necesară aprecierii cât mai juste a poziţiei pe care poezia tragică attică o ocupă în istoria filosofiei greceşti.

[1] C. Mugler, *Deux themes de la cosmologie grecque: devenir ciclique et phiralite des mondes,* Paris, 1953.
[2] T. B. L. Webster, *Some Psychological **Terms** in Greek Tragedy,* în *J.H.S.*. 1957. pp. 149-l54.
[3] M. Detiemie, *La notion de daimon dans le pythagorisme ancien.* Paris. 1963, p. 87.

IRAŢIONAL ŞI TRAGIC LA ESCHIL

Eric Dodds povesteşte la începutul cărţii[1] la care vom mai trimite în cursul celor ce urmează că ideea de a cerceta aspectul iraţional al spiritualităţii greceşti i-a fost sugerată de o neobişnuit de sinceră destăinuire a unui tânăr în timp ce vizita sculpturile Partenonului expuse la British Museum. Alăturându-i-se, tânărul rosti cu un glas coborât: „Ceea ce vă voi spune este, o ştiu bine, o enormitate, dar maniera greacă nu mă emoţionează câtuşi de puţin!" „Care să fie motivul acestei indiferenţe", îl chestiona clasicistul nostru. „Nu ştiu dacă mă explic, continuă tânărul, dar totul este atât de puternic raţional".
Obişnuiţi cu formele de exprimare modeme, în special generaţia tânără, educată estetic în a percepe iraţionalul printr-o cheie, devenită de mult familiară, a simbolului artistic, iar prin perceperea iraţionalului găsindu-şi o cale largă şi plină de posibilităţi noi în procesul cunoaşterii. — este neîndoielnic că arta şi cultura greacă în general ne apar ca o lume închisă, încorsetată într-un perfect raţionalism în care sentimentul şi toate valorile legate de acesta nu au ce căuta. In optica pomenită, civilizaţia greacă este de două ori moartă, mai întâi cronologic şi mai apoi spiritual. De fapt, lucrurile nu stau chiar aşa, şi o ştiu bine înşişi cei ce susţin că sentimentul spaţiului tridimensional complex,

conceput din fiece punct al său, ar fi fost prima oară realizat de Brâncuşi, iar mai apoi de Henry Moore. Praxitele s-a exprimat j cu aceleaşi infinite nuanţe, gândind cel dintâi în arta mediteraneană trupul Afroditei din Cnidos din unghiuri multiple. Arta greacă, însă faptul îl uită îndeobşte vizitatorii muzeelor, era emi-l namente funcţională, valenţele ei depinzând în bună măsură de j

[1] E. R. Dodds. *The Greeks and the Irrational.* Los Angeles, 1951, sau în traducerea italiană *Igreci e l 'irrazionale.* Florenţa, 1959.

contextul în care era menită să se încadreze. într-altă privinţă, judecăţile noastre sunt puse sub semnul întrebării: majoritatea producţiilor epocii clasice ni s-au transmis în copii romane mai **mult** sau mai puţin fidele, cu regretabilă certitudine mult mai puţin artistice. în privinţa poeziei greceşti, mijloacele ei de a realiza infinitul sau sublimul ne sunt în bună măsură străine atât prin limbă cât şi prin ritm şi muzică, drum larg către valorile iraţionale ale sufletului grec. în natură, şi grecii simţeau natura cu intensitatea unui popor care i-a impus măsura umană, alternanţele puternice de umbră şi lumină traduceau fluctuaţia perpetuă între raţional şi iraţional. Frizele Partenonului ţineau seama de aceasta: cea exterioară, prin relieful ei înalt, crea umbre intense, acute în strălucirea marmurei; cea ionică, din spatele peristilului, se remarca prin clarobscurul estompat realizat de relieful jos şi de lumina mai redusă a părţii în care era aşezată. Elementul lumină este în spaţiul grec esenţial; intensitatea acesteia, tonali-zându-se diferit pe roca albicioasă de calcar sau marmură şi pe marea care o reflectă difuză, umple atmosfera cu o prezenţă reală: lumina care coboară de sus, lumina care urcă răsfrântă de apă şi rocă, lumina pe care şi-o schimbă între ele pământul şi marea. Ce răsturnare totală de echilibru are loc atunci când cerul se înnorează, marea devine plumburie, mortală pentru sufletul deschis Soarelui, stâncile, înfloriri de piatră peste valul azuriu, se preschimbă în lame de oţel, în monştri ieşiţi din adâncuri la suprafaţă. Frica de furtună, ciudată la un popor cu tradiţii marinăreşti milenare, prezentă şi în sufletul navigatorului grec de astăzi, este de natură estetică iraţională; nu din comunul substrat al oricărui sentiment de teamă faţă de necunoscut, ci din acea schimbare bruscă de luminozitate care zdruncină temeiurile raţionale apolinice ale naturii înconjurătoare, vădind posibilitatea existenţei înfricoşătoare şi a afirmării intempestive a unei alte forţe cosmice. Templul de la Sunion. ridicat pe un promontoriu stâncos deasupra mării, sau acropola de la Lindos, Rodos, suspendată ireal la zeci de metri de la suprafaţa valului, strălucesc

în lumina soarelui sub fulguirea tremurătoare a reflexelor marine albăstrii, unitate perfect logică a spaţiului şi a gândirii spaţiale, omeneşti, desfiinţată aproape în întregime de soarele care se ascunde în nori, de marea care se întunecă, lăsând edificiile de marmură cu ale lor franjuri de coloane, pustii ca nişte schelete uriaşe ale unor vietăţi de lumină. Datorită acestor schimbări radicale ale naturii înconjurătoare, sufletul grec pendulează între stări extreme: de exuberanţă fremătătoare sau de angoasă tulbure şi înnorată, instabilitate spirituală caracteristică eroilor homerici de umoare schimbătoare, ale căror acţiuni, aflându-se într-una din cele două stări, le apar străine atunci când o părăsesc. Nilsson cel dintâi[1] a observat că amintitele treceri bruşte au reliefat ideea'unui *alter ego,* interpretat de Homer ca intervenţie fizică a divinităţii în mecanismul naturii omeneşti.

Lumea homerică, al cărei ideal incontestabil era atletul, a cărei forţă era cea fizică, a cărei civilizaţie era cea a cinstei şi a ruşinii, agonistice sau militare, al cărei drept era cel gentilic şi a cărei organizare socială era democraţia militară a orânduirii *genos-ului,* era impregnată, alături de cunoaşteri imediate ale naturii reale, de o puternică substanţă iraţională pe care cultul forţei fizice o întreţinea şi o sporea. Iraţionalul în societatea homerică se suprapune necunoscutului; el este traductibil prin teama pe care individul o are faţă de necunoscut. Curiozitatea, nevoia înnăscută de a cunoaşte, nu se trezeşte decât atunci când este satisfăcută necesitatea de a cunoaşte pentru a trăi, cunoaşterea însăşi fiind, după spusele lui Unamuno', pusă în serviciului instinctului conservării. Schema structurii psihologice a lumii homerice este simplă. Prin dedublarea individului, zeii intervin în relaţiile dintre oameni care sunt bazate pe preţuire *(time).* Nu există decât un mobil exterior al acţiunilor omeneşti: opinia ; publică a ginţii, care nu cunoaşte şi nu consideră intenţia sau 1

[1] M. Nilsson, *Gotter und Psychologie bei Homer,* în *Archiv fur* ***Religionswissenschaft,*** **XXII, 1924.**

[2] **M. de Unamuno,** *Le sentiment tragique de la vie.* **Paris, 1937, pp. 3l-33.**

raţiunea interioară a gestului, ci actul în sine pe care-l laudă sau îl blamează. Eroii homerici nu pot

spera la altă recompensă a faptelor lor decât la aceea a faimei, a cinstei, ceea ce nu-i scuteşte în esenţă de nici unul din relele ce se pot abate asupra muritorilor de rând. Realizarea este deci exterioară într-o lume în care este necunoscut lăuntricul şi valorile sale, câmp nedefrişat şi stăpânit în exclusivitate de iraţional. Idealul atletic (mă refer la acel exclusiv ideal social etic al timpurilor homerice revolute) se estompează o dată cu scurgerea timpului şi cu opoziţiile pe care, fără îndoială, raţionalismul le ridică împotriva acestuia. In veacul al V-lea î.Hr., Xenofan atacă puternic acel ideal elenic a cărui expresie a forţei fizice exclusive în manifestarea umană era atletul. Cunoaşterea omului însuşi, antropomorfismul ca modalitate a cunoaşterii universale, restrânge, din ce în ce mai mult domeniul iraţionalului, cu atât mai eficace, cu cât de la Homer până în epoca arhaică se petrec evenimente de natură istorică şi socială care înlesnesc acest proces. Pe plan psihologic înregistrăm latenta progresie de la civilizaţia ruşinii la civilizaţia vinei, a culpei, civilizaţia mobilului interior al acţiunilor omeneşti, care se înlănţuie şi care trebuie echilibrate în virtutea unei justiţii eminamente raţionale. Este, aşa cum am văzut mai înainte, trecerea de la dreptul gentilic la dreptul statal, care antrenează pe multiple căi schimbări în civilizaţia greacă. Eriniile devin din executoare ale răzbunării divinităţi paşnice, iar Zeus, reprezentantul suprem al justiţiei cosmice într-un Panteon supus el însuşi unor restructurări esenţiale prin răsturnarea vechilor divinităţi şi prin întărirea după lupte grele a autorităţii sale, rămâne în cele din urmă stăpân. Epoca arhaică este fără îndoială vremea în care se fixează o nouă seriere a valorilor în descoperirea specificului uman.

■ Pe plan artistic este cea mai înnoitoare perioadă a plasticii mediteraneene, cea mai intens cogitativă, care realizează într-un interval de o sută de ani (580-480 î.Hr.) desăvârşirea cunoaşterii fiinţei omeneşti şi trasează în linii mari modalităţile de exprimare

universală ale acesteia. între *Kuros-ul* de la Deloş şi Apollo Piombino de la Luvru nu s-a scurs numai un secol de viaţă artistică, ci s-a produs o schimbare de esenţă, uimitoare prin rapiditatea cu care s-a desăvârşit. Ar fi cu totul eronat să considerăm, pe plan artistic cât şi pe plan cultural în general, stadiile acestei evoluţii drept trepte ascendente cu o finalitate precisă, cu o tendinţă evolutivă exclusivă ţintind către tipul clasic. Am acorda astfel retrospectiv generaţiilor care au efectuat aceste schimbări concepţiile noastre, lipsindu-ne de viziunea reală a fiecărui moment considerat în sine ca expresie fidelă a gândirii artistice a creatorului. Istoricismul artei arhaice, în felul cum l-a înţeles Bianchi-Bandinelli[1], este o noţiune extensibilă asupra întregului fenomen al civilizaţiei greceşti, inclusiv, bineînţeles, asupra tragediei attice. De altfel, epoca arhaică nu se încheie în toate domeniile o dată cu terminarea Războaielor persane; în literatură, în concepţiile religioase şi filosofice întâlnim numeroase aspecte întârziate care coboară până în vremea sofiştilor şi sfârşesc definitiv în faţa raţionalismului de factură socratică. Aşadar, judecăţile noastre, oricât de generale s-ar voi, nu vor îmbrăţişa în formulări lapidare complexitatea unei epoci a cărei trăsătură de căpetenie este multilateralitatea întrepătrunderii vectorilor care conturează acea virtuoasă construcţie, unică în felul şi reuşitele ei în civilizaţia europeană, care este epoca lui Pericle. In vremea în care cunoaşterea devine preocuparea de seamă a omului, în care stăruinţa sa de a se confirma faţă de sine însuşi capătă ardoarea şi entuziasmul unei religii, a opune iraţionalul tragicului şi a studia raporturile reciproce dintre aceste două laturi în opera celui dintâi poet tragic, moştenitor al unei zestre bogate de concepţii arhaice, ne apare de un interes deosebit pentru imaginea ce ne-am putea-o forma asupra evoluţiei istorice a tragediei ateniene. Căci dacă Aristotel ne prezintă înlănţuirea Eschil, Sofocle, Euripide ca o transformare firească a tragediei, năzuind către perfecţiune, concepţia sa evoluţionistă, corolar natural al unui spirit ordonator de date răspândite haotic înainte de vremea sa şi constituite în ştiinţă o dată cu apariţia Academiei şi mai cu seamă a Liceului, concepţia sa evoluţionistă, spuneam, este incapabilă să distingă că de fapt între cei trei tragici nu sunt trepte, ci genuri diferite, realităţi filosofice şi religioase deosebite care ne îndreptăţesc a-i socoti printre marii filosofi presocratici pe primii doi poeţi dramatici, cărora istoriile literare le analizează îndeobşte veşmântul mitic, lexical sau scenografic al dramelor. Din acest motiv, rândurile noastre se opresc asupra lui Eschil şi Sofocle, pe Euripide socotindu-l, de data aceasta, în deplin acord cu filosoful din Stagira, ca fiind cel mai „dramatic" dintre toţi, cel mai apropiat de sensul gândirii din *Poetica,* aşa cum vom încerca să arătăm în capitolul privind exegezele moderne asupra originiilor tragediei.

Spiritul grec se vădeşte a fi încă de la începutul creaţiilor sale înclinat către raţional, căci întreaga sa civilizaţie este o civilizaţie a realului. Pentru a-şi putea ordona lumea exterioară pe măsura sa, grecul a trebuit să pornească de la realităţi imediate şi să sintetizeze natura în acelaşi spirit pozitivist. Aşa cum s-a văzut în capitolul precedent, pentru primii filosofi ionieni era firesc ca lumea să se afle constituită din principii materiale, şi încă dintr-un număr restrâns de elemente, diversificate într-o infinitate de combinaţii care alcătuiesc lumea reală. Omul fiind considerat în centrul realităţii, este normal ca filosofia greacă să înceapă cu ideea punctului fix, fiinfă-realitate şi apoi mişcare-devenire. Lucrurile sunt în fond mărimi, şi mărimile sunt reprezentate prin numere. In cea mai veche concepţie pitagoreică, numărul înseamnă definiţia exactă a realităţii, dimensiunile ei precise. Gândirea greacă concepe aritmetica, numerele, ca reprezentate printr-o figură în spaţiu, un fel de geometrie analitică *ă rehonrs,* cum arată Aram Frenkian[1], spre deosebire de geometria cartezi-

' *Stoncitâ dell'arte classica,* Florenţa.. 1952.

A. **Frenkian, *L***
***e realisme grec,* Cernăuţi,** 1939.

ană unde soluţia problemelor este dată prin calcul în simboluri algebrice, algebra fiind o aritmetică generalizată. Aşadar, grecului numărul îi apărea identic cu spaţiul care-l reprezenta, fapt evidenţiat de *Elementele* lui Euclid. Concepţia tradiţionalistă şi, de ce n-am recunoaşte-o, niţel rigidă, asupra numerelor se sfârşeşte o dată cu descoperirea valorilor iraţionale. De pildă, diagonala şi latura pătratului sunt incomensurabile; cu alte cuvinte, împărţind la infinit diagonala şi latura pătratului în segmente, niciodată nu se poate obţine un divizor comun al celor două mărimi numite. Raţionalul şi iraţionalul devin aşadar două coordonate ale realului, două aspecte traductibile prin substanţă şi relaţie. Aspectul concret al realităţii, concentrat în formă, era în special sensibil, la începuturile ei, gândirii greceşti, care a născut din acest cuvânt însăşi noţiunea platonică a ideii. *(eidos—idea,* derivând din rădăcina *vid* — a vedea — deci starea vizibilă a lucrurilor, forma lor). Fără îndoială că nu în sens matematic vom căuta a contura limitele iraţionalului în gândirea şi poezia eschileană, ci am amintit cele de mai sus în năzuinţa de a defini cât mai apropiat denumirea de iraţional dată multiplelor manifestări ale spiritului grecesc, desemnate ca atare. Altfel spus, iraţionalul nu este o categorie subiectivă, şi nu a fost nici măcar la Homer, unde zeii se manifestau obiectiv în viaţa individului prin acel alter ego; ci cuprinde acele manifestări, acele realităţi care scapă schemei logice raţionale şi care prin aceasta nu sunt nici pe departe incognoscibile, ci dimpotrivă. Gândirii contemporane, definibilă prin formularea hegeliană că orice lucra raţional este real şi orice realitate este raţională, îi este mai dificilă apropierea de specificul diferenţierii noţionale, foarte labilă, caracteristică gânditorului atenian al veacului al V-lea î.Hr. Pentru ordonatorul de cunoştinţe şi noţiuni care este Aristotel, iraţionalul, discutat în legătură cu estetica literară în *Poetica,* j XXIV, este denumit *ălogon* şi se distinge de miraculos *(to thaumastori).* Iată pasajul: ?,Ce trebuie căutat într-o tragedie elementul miraculos. Iraţionalul, de care depinde în cea mai mare
măsură miraculosul. îşi are locul mai curând în epopee, pentru motivul că eroul nu se vede. Aduse pe scenă, amănuntele fugă-ririi lui Hector, grecii stând fără să ia parte la urmărire, Ahile facându-le semn cu capul, ar stârni rîsul; în epopee scapă observaţiei. Miraculosul este de altminteri plăcut, dovadă faptul că toţi câţi au de povestit o fac adăugând şi de la ei ca să-şi desfete ascultătorii". Că reflecţiile lui Aristotel nu au nici o legătură de fapt cu esenţa dualismului iraţional tragic în poezia eschileană, abia că mai trebuie să o relevăm. In continuarea celor citate, Stagiritul adaugă: „Tot Homer i-a învăţat pe ceilalţi cel mai bine cum să mintă cu socoteală". Printre lucrurile iraţionale din punctul de vedere al desfăşurării acţiunii dramatice se înscrie şi minciuna, făcută însă cu socoteală, după o anumită tehnică pe care o vom vedea. In legătură cu minciuna şi pornind de la aceasta, ni se pare că putem descoperi încă o latură a iraţionalului. Explicându-se, Aristotel adaugă: „De câte ori un lucru care există sau se întâmplă aduce după sine un alt lucru care există sau se întâmplă, oamenii îşi închipuie că de vreme ce al doilea există, primul trebuie să fi existat sau să se fi întâmplat şi el: socoteală evident greşită. Din această pricină, de câte ori primul fapt e o minciună, mulţumită căreia există sau se întâmplă în chip necesar altul adevărat, suntem împinşi să le luăm împreună pentru că mintea, ştiind că cel de-al doilea există, se lasă amăgită să creadă şi în existenţa celui dintâi". Exagerarea sau minciuna ca procedeu literar este numai o parte insignifiantă şi în tot cazul scuzabilă, având în vedere ţelul artei căreia îi

foloseşte, a unei atitudini faţă de viaţă şi realitate cu străvechi rădăcini în spiritualitatea şi etica greacă. Este surprinzător că printre personificările tuturor virtuţilor în care grecii credeau neîndoielnic, adevărul *(aletheia)* nu figurează şi n-ar avea nici de ce, de vreme ce însăşi Atena încurajează pe Ulise în a-şi atinge scopurile prin nesocotirea adevărului. In comparaţie cu barbarul persan, sclav Pană la moarte cuvântului dat şi adevărului ca supremă trăsătură ^ caracter, grecul poemelor homerice şi incontestabil al celor

câteva veacuri următoare este sub acest aspect lamentabil. Abia în vremurile mai târzii, şi aici filosofia şi setea de adevăr în sensul cunoaşterii au avut să-şi spună cuvântul de căpetenie, minciuna este izgonită din practica curentă socială, deşi stări contrarii, vădind o moştenire străveche a acestei atitudini, îşi mai fac loc; de pildă chiar în mediul dorian, în severa educaţie spartană unde adevăral ca şi contrariul său trebuiau să slujească mai întâi castei privilegiate. Plecând de la cuvintele lui Aristotel mai înainte redate, după care, dacă dintr-o minciună derivă în chip succesional un adevăr, suntem îndemnaţi să le luăm împreună, deci dacă iraţionalului îi succede în mod aparent raţionalul, în ccelaşi chip cel dintâi se raţionalizează, capătă consistenţă reală; pornind deci de la toate acestea, suntem înclinaţi a crede că minciuna este mai degrabă în concepţia grecului o cale de a transforma irealul în real, iraţionalul în raţional, de a materializa un gol logic dintre două realităţi pentru a le uni şi a deschide dram liber către acea sinteză în care legătura slabă dintre două elemente nu mai contează în definirea unei categorii. In raport cu individul, minciuna, opusă adevărului, este de natură subiectivă; ea reprezintă atitudinea acestuia faţă de obstacolul unei necunoscute care stă în dramul spre cunoaşterea superioară. Ce pot fi altceva decât o punte aruncată între realitatea obiectivă şi subiectivă aparenţă a acesteia, corectivele optice aduse celui mai raţional fruct al gândirii greceşti: templul doric. în nici un chip ele nu sunt în raport direct sau invers proporţional cu mărimile pure sau combinate ale templului, ci stau în directă legătură cu un punct exterior, care este ochiul privitorului. Iraţionalul este şi aici o intervenţie din afară în structura cea mai logică cu putinţă, care este arhitectura unui templu doric, conceput nu ca o definire a spaţiului dintr-un punct situat în interiorul clădirii, ci ca definit de spaţiu dintr-o diversitate de puncte exterioare construcţiei şi care încadrează organic monumentul în mediul natural. Legătura dintre iraţional şi raţional ne apare prin acest exemplu mai apropiată ca semnificaţie de raportul ce există între aceste două

noţiuni în tragedia eschileană. Antropomorfi prin definiţie, grecii au proiectat atitudinea iraţională a neadevărului legat cu realitatea şi pe plan divin, în mentalitatea lor cosmosul întreg supunân-du-s,e unei legi în faţa căreia oamenii au trebuit la rândul lor să se plieze. Legile ascund, aşadar, un coeficient iraţional care le conferă, în conştiinţa muritorilor, aspecul implacabil al destinului. Este momentul să precizăm că în tragedia lui Eschil iraţionalul nu este numai de factură alogică, ci şi psihologică, mani-festându-se printr-o stare de angoasă şi de frică în toate piesele acestuia. Lumea homerică nu cunoştea teama de natură lăuntrică, civilizaţia ei fiind, aşa cum aminteam mai sus, după spusele lui Dodds, o civilizaţie exterioară, a cinstirii şi a ruşinii. îndată însă ce se produce trecerea către ideea de vină, de culpă, sentimentul temerii faţă de pedeapsa divină capătă o semnificaţie raţională şi iraţională în acelaşi timp: raţională atunci când culpa este cunoscută şi pedeapsa aşteptată; iraţională când vina este neştiută, iar incertitudinea asupra procedeelor zeilor totală. Pe bună dreptate, Jacqueline de Romilly, tratând despre frică şi angoasă în opera lui Eschil[1], remarcă dispariţia raţionamentului moral tocmai în momentul când acesta pare la locul său cel mai potrivit, iraţionalul înlocuindu-l în întregime. Frica culpabilului luând proporţii şi intensităţi nebănuite, se desprinde de conştiinţă şi se goleşte de orice conţinut raţional. Conştiinţa culpei nu este urmarea unei mânii demne, ci este ea însăşi cauza eficientă a acesteia, în timp ce mânia divină, manifestându-se sub forma unor viziuni, pierde orice valoare obiectivă, transformându-se în simptom clinic, ca directă consecinţă a conştiinţei culpei. Cu alte cuvinte, de la concepţia homerică a greşelii ca urmare a unei intervenţii divine în persoana individului se ajunge în timpul lui Eschil (concepţiile generaţiei sale sunt, după cum aminteam, tributare în multe privinţe epocii arhaice) la credinţa că individul e urmărit de zeu pentru că are conştiinţa vinei. Tot Romilly arată

J. de Romilly. *La* ***crainte*** *et I 'angoisse dans le theâtre d 'Eschyle,*
Paris, 1958.

că angoasa este superlativul fricii, iar dacă aceasta este iraţională, prima este dureros de iraţională. Tragedia în care iraţionalul fricii şi al angoasei predomină este fără îndoială *Choeforele.* Unii din eroii eschileeni, în stare raţională, resping frica şi angoasa bizuindu-se pe temeinicia faptelor lor sau pe încrederea fără margini într-o stare favorabilă, grăbindu-se astfel către pieirea ce le-o rezervă zeii. Clitemnestra se laudă că nu crede în vise *(Agamemnon,* v. 275) şi că nu cunoaşte sentimentul fricii *(Agamemnon,* v. 1434), după ce săvârşise crima pentru care avea să plătească. Stăruinţa ei în atitudinea vexantă pentru zei dăinuie până aproape în clipa morţii, bizuindu-se pe o logică anumită ce nu găseşte ascultare în faţa justiţiei superioare: Agamemnon era culpabil pentru că ucisese pe Ifigenia, sânge din sângele său, pe când ea, răzbunând moartea copilei, nu se făcea vinovată de vărsare de sânge al aceluiaşi neam, între soţ şi soţie neexistând consanguinitate. Acelaşi motiv al consanguinităţii o face să nu aibă remuşcări şi temeri până în clipa morţii; Oreste nu o va putea ucide fără să scape pedepsei groaznice a Eriniilor. Personificare poetică, bazată pe o străveche credinţă attică, Eriniile sunt însăşi încarnarea iraţionalului. Dar Oreste; acţionând sub îndemnul lui Apollo — pentru a-şi răzbuna conform dreptului gentilic tatăl —, nu se face vinovat decât numai în parte de crimă împotriva consanguinităţii, căci tatăl este dătătorul seminţei vieţii, pe când mama este doar purtătorul, factorul vehiculant al acesteia. Tribunalul instituit de Atena îl va absolvi de vină. Visul Clitemnestrei şi în general mesajele onirice sunt în teatrul lui Eschil, de bună seamă, de natură iraţională. De cele mai multe ori acestea se adeveresc; pornid din străfunduri ale conştiinţei personajelor, ele sunt reacţii inerente ale sentimentului culpei; de aceea, în tragedia attică în general, visele de natură mantică le au cu precădere eroii însemnaţi prin poziţia lor în structura socială respectivă. Soţia lui Darius în *Perşii,* Polimce în *Cei şapte contra Tebei,* sau în fine Clitemnestra sunt aleşi prin rangul ce-l au a da glas iraţionalului, fapt explicabil prinj

aceea că, purtând în mare parte răspunderi sau vini uriaşe, conştiinţa lor se integrează ciclului culpei unde individul dispare în calea stabilirii echilibrului sau a stingerii vinei. De pildă, Agamemnon ucigând pe Ifigenia, dreptatea *(dike)* se mută de partea Clitemnestrei; aceasta ucigând pe Agamemnon, dreptatea se mută de partea lui Oreste, iar el la rândul său, omorându-şi mama, dreptatea este transferată pe plan divin, căci urmaşii pământeni în linie directă s-au stins. Cu alte cuvinte, elementul iraţional oniric, de natură mantică, apare prin intermediul eroilor tragici în măsură direct proporţională cu gradul de depersonalizare al acestora prin integrarea lor în ciclul culpei şi al ispăşirilor ei.
Un loc însemnat în universul iraţional îl ocupă sufletul mortului, pentru a cănii liniştire se efectuează de fapt răzbunările şi se desfăşoară ciclul ispăşirilor în civilizaţia culpei. Momentul în care *psyche* homerică a absorbit toate manifestările spirituale ale omului pentru a se constitui în suflet, aşa cum îl înţelege mai apoi Antichitatea, se situează undeva între secolele VII şi V î.Hr., modalităţile devenirii sale fiindu-ne cu totul necunoscute din pricina izvoarelor mai mult decât sumare privind orientarea filosofică a acelor vremuri[1]. In tragedia lui Eschil, sufletul este deja constituit, manifestările sale de după moarte, deşi esenţial în progres faţă de concepţia homerică, sunt moşteniri ale credinţelor arhaice unde moartea şi frica morţii impietau serios domeniul raţionalului. La Homer, după moarte, *psyche* înseamnă cadavrul lipsit de viaţă; ea nu are o consistenţă materială, luând naştere numai în momentul morţii, fără a exista înaintea acesteia în individul viu. De altfel, credinţele cele mai diverse şi chiar contradictorii coexistă la aceleaşi populaţii şi chiar la aceleaşi persoane fără a se exclude, astfel că e greu a stabili o anterioritate şi o posterioritate în această privinţă. în
1934.
A. Frenkian, *Le monde homerique — essai de protophilosophie grecque,*
Paris.

Grecia continentală, cultul morţilor se întrepătrunde în mod cotidian cu viaţa celor vii. Umbra celor dispăruţi intervine când nu sunt respectate riturile şi sacrificiile ce li se datorează, pentru a le cere. Atunci când morţii sunt oameni de seamă, eroi, prezenţa lor este necesară pentru a proteja şi mai departe comunitatea căreia aparţinuseră şi a o face să se bucure de prosperitate şi de recolte mănoase. Pentru a face neprimejdioasă intervenţia morţilor ucişi prin violenţă, cadavrele acestora erau mutilate *{mas halizein),* aşa cum procedează şi Cliterhnestra: li se tăiau extremităţile şi li se atârnau înşirate pe

un cordon în jurul gâtului sau subsuoară. în acest chip, mâna lipsită de degetul mare nu mai putea manevra lancea, iar umbra mortului devenea neagresivă. Prezenţa acesteia în întreprinderea unei acţiuni era indispensabilă: Oreste şi Electra se roagă şi imploră pe mormântul lui Agamemnon ajutorul lui în împlinirea răzbunării. Spre deosebire de eroi, sufletele morţilor comuni nu au memorie; adică petrecându-se din viaţă, îşi pierd definitiv individualitatea lor istorică şi se reintegrează astfel în arhetipul impersonal al străbunului, al eroului. Singură memoria acestuia subzistă graţie înfăptuirilor excepţionale din timpul vieţii, ea însăşi nefiind decât manifestarea în răstimpuri a acelei continuităţi pe care Mircea Eliade[1] o numeşte *tradiţie impersonală;* adică orice acţiune a unui erou se înscrie la rândul ei în ceea ce C. G. Jung defineşte ca *arhetip străbun,* astfel încât nimic să nu acuze noutatea, ci totul să contribuie la edificarea credinţei primitive asupra imuabilităţii lucrurilor.

Morţii de seamă, cum spuneam, pot fi chemaţi în mod special de către cei vii pentru a-i asista în acţiuni sau pentru a-i îndruma înainte de acestea. Modalitatea de a intra în contact cu iraţionalul este, în concepţia lui Eschil şi fără îndoială în cea arhaică, muzica, verigă importantă în înlănţuirea practicilor rituale şi religioase. Atossa invocă umbra lui Darius într-o trenodie ce

[1] M. Eliade, *Le mythe de eternei retour.* Paris, 1949.

pomeneşte nenorocirile abătute asupra perşilor, iar Xerxes însuşi cere corului să intoneze chemarea mysiană, adresată fără îndoială sufletelor celor răpuşi la Salamina. O altă formă de activitate iraţională o constituie şi imprecaţiile[1], expresie muzicală a unui suflet rănit, ca de pildă în *Cei şapte contra Tebei* (w. 953-955).

Iraţionalului, fricii şi angoasei, cărora acesta le dă naştere, nu-i sunt supuşi numai muritorii; zeii înşişi, şi Zeus înainte de toţi, are a se teme de necunoscutul pe care Prometeu i-l rezervă drept răsplată pentru chinurile la care îl supuse. Aparţinând generaţiei vechilor divinităţi, Prometeu a înţeles la momentul potrivit, în lupta ce se dădea între acestea şi Zeus, de partea cui va fi victoria şi s-a alăturat de bunăvoie stăpânului Olimpului. Zeus însă, supărat de înlesnirile pe care Prometeu le adusese oamenilor, căci fericirea oricât de mică a acestora stârneşte invidia nemuritorilor, care ei singuri se pot bucura de ea, îl condamnă la chinuri, nu fără teama crescândă a unei plăţi ce avea s-o împlinească, pentru că Prometeu trâmbiţa că ştie secretul care-l va aduce pe Zeus la pieire: împreunarea cu o anume făptură din care avea să se nască dărâmătorul puterii sale. în faţa acestei temeri, Zeus însuşi cedează, frica de necunoscut îl face să plieze pe stăpânul raţional al Olimpului.

întreaga masă de suferinţe pe care tragedia eschileană o pune în funcţiune împotriva eroilor care au a se lupta pentru a-şi consuma destinul ce le este dat, este fie de origine raţională, fie mai degrabă iraţională, şi atunci, cum spune Aristotel în capitolul XXIV al *Poeticei,* este exterioară desfăşurării conflictului dramatic, ea apărând ca un *datum* de factură epico-lirică la care spusele **corului** sau ale dialogului se referă. Mulţimea tuturor suferinţelor are o finalitate filosofică, aceea de a da posibilitate eroului să *înţeleagă.* Ataşarea de suferinţă ca o condiţie indispensabilă a cunoaşterii nu

E. Moutzopoulos. *Une philosophie de la musique chez Eschyle* în *REG* 72 p. 34.

este o opţiune pentni suferinţa în sine, căci cuvântul *pathos* evocă mai degrabă decât ideea durerii ideea de a suporta, de a se subordona unei voinţe exterioare şi prin această disciplină de a se încadra în limitele prescrise condiţiei umane, realizând astfel cunoaşterea superioară *(topathei mathos, Agamemnon,* v. 177).

Exemplu strălucit, de data aceasta pe plan divin, al martiriului dinainte ştiut, este Prometeu, căci Eschil recunoaşte în conştiinţa lui religioasă acea tendinţă a acţiunilor divine favorabil îndreptate către om şi către devenirea sa[1]. Gelozia zeilor şi devenirea fiinţei omeneşti nu sunt două noţiuni care se exclud. Gelozia, *phthonos-ul* divin, acţionează atunci când este înfrânt principiul măsurii, al limitei hărăzite condiţiei umane. Apropierea omenească prin suferinţă de divinitate este perfect posibilă în gândirea religioasă greacă, iar această apropiere este de natură eminamente raţională, tragicul rezidând în lupta, în suferinţa pe care ea o implică. Semnificaţia lui Prometeu este de fapt dublă, pe plan divin şi pe plan uman. Pe plan uman el deschide umanităţii devenirea, calea progresului, sensul istoriei; pe plan divin se opune imobilismului olimpic, caracteristic timpurilor imediat următoare victoriei lui Zeus asupra vechilor divinităţi. Trilogia a cărei primă parte este *Prometeu înlănţuit* avea să arate înfrîngerea rigidităţii olimpice prin înţelegătoarea cedare a lui Zeus, a cănii integrare în devenirea universală va pune de acord, va aşeza în paralel, evident pe planuri diferite, umanitatea şi viitonil ei, Olimpiii şi

existenţa lui, de aici încolo lipsit de împotrivire pentm genul uman. Experienţa tragică a vieţii, reală, raţională şi logică în toate privinţele, este utilă progresului uman. Exprimarea acestei concepţii în semnificaţia ei originară greacă devine dificilă, deoarece sensul cuvântului tragic în gândirea modernă tinde mai degrabă a desemna o existenţă sau o serie **dej** evenimente potrivnice ordinii nonnale a lucrarilor. Pe când tra-j

A. Boni
nard. *La tragedie et* ***l'homme,*** *etudes sur le drame antique.* **Paris. 195l-**
p. 139.

gicul în sensul eschilean, şi vom vedea că un secol mai târziu aproape diametral opusă va fi atitudinea filosofici greceşti, reprezintă normalul, ţinuta conştientă care face cunoscute oamenilor legile condiţiei lor şi ale naturii în general. Am fi ispitiţi a crede că asemenea legi reprezintă o plafonare, o îngrădire mai mult sau mai puţin labilă a libertăţii, a cărei relativitate pe plan cosmic Eschil este cel dintâi a o recunoaşte, opunându-i detemii-nismul universal căruia chiar Zeus este ţinut să i se supună. Zeus singur poate fi în adevăr liber, şi nu întotdeauna, pentru că de cele mai multe ori această libertate şi-o îngrădeşte el însuşi.

Tragicul este la Eschil, în sensul raţional, lupta cu iraţionalul, ţelul său ultim fiind reducerea acestuia din urmă, tragicizarea iraţionalului, raţionalizarea lui. Legată de concepţiile arhaice, tragedia eschileană situează eroul în angrenajul universal, într-o schemă impersonală a opoziţiei dintre cunoscut şi necunoscut, spre deosebire de Sofocle, unde eroul conştient şi individual de data aceasta are drept scop realizarea sa pe plan uman, depăşind situaţia afirmării umanului în general, pe care Eschil o urmăreşte în întreaga sa operă pe planul raţionalului şi al divinului. Ceea ce în concepţia lui Eschil a ridicat umanitatea la un stadiu superior al existenţei este dorinţa acesteia de a învăţa din experienţa faptelor potrivnice[1]. Această învăţătură nu poate veni decât pe cale raţională, iar tragicul, aşa cum aminteam mai înainte, este la Eschil un sentiment pozitiv prin care omul însuşi îşi afirmă existenţa în univers. Atât la Homer cât şi la Eschil, în două epoci diferite, iraţionalul este o stare pasivă (pe plan estetic reamintesc că Aristotel recomandă excluderea lui din desfăşurarea dramatică), pe când tragicul este o stare activă, un principiu al acţiunii a cănii caracteristică principală este devenirea. înţelesul destinului la Eschil şi Sofocle în raport cu tragicul şi [c]u raţionalul este cu totul diferit sau aproape diametral opus

divin *d,*
H. H. F. Kitto. *The Idea ofGod in Aeschylus and Sophocles.* in voi. *La* ***notion*** *du*
epuis *Homere jusqu 'ă Platon,* Geneva, 1952.

accepţiunii acestuia în opera lui Euripide. Destinul eschilean şi sofocleic este implacabil, dar tolerează, mai mult chiar, condiţionează şi presupune lupta, tragicul. In concepţia acestor doi poeţi, raportul dintre destin şi om pe care l-am denumit simţământul tragicului este de factură agonală, tragicul fiind activ în cel mai înalt înţeles al cuvântului. Cu totul altfel stau lucrurile în structura dramei lui Euripide. Aici accentul căzând pe fapte, pe acţiune în desfăşurarea ei, aceasta se subordonează total ideii destinului, tragicul înţelegându-se ca o zdrobire a umanului efectuată cu instrumentul simţămintelor şi pasiunilor, ca o stare pasivă, disperată, căreia îi urmează moartea.

Accepţiunea euripideică este apropiată de înţelesul modern al cuvântului tragic, de noţiunea folosită de secole în teatral tradiţional. Euripide banalizează şi schematizează ideea destinului, dezbrăcând-o de haina ei filosofică şi transformând-o într-un pretext al dramatismului, tragicul devenind implicit dramatic şi prin faptul că cei doi poli ai opoziţiei dramatice sunt situaţi pe plan uman. Pentru optica contemporană, legătura între tragic şi destin la Eschil şi Sofocle. şi destin şi dramatic la Euripide ar fi mai uşor sesizabilă prin asemănările ce pot fi stabilite între tragedia attică şi Teatral Absurdului pe de o parte şi drama euripideică şi teatral tradiţional pe de alta. Câteva observaţii asupra valenţelor modeme ale tragediei greceşti vor fonna însă obiectul ultimului capitol.

EROISMUL LUI OEDIP

în ultima vreme, numeroase puneri în scenă ale tragediei greceşti au ridicat atât pentru interpreţi cât şi pentru spectatori probleme multiple legate de preluarea acestui însemnat tezaur de poezie şi adevăr şi de actualizarea lui determinată de nevoile spirituale ale omului modem.

Că tragedia greacă este înţeleasă ca o dominaţie mai mult sau mai puţin tiranică a destinului asupra omului, este o consecinţă a tradiţiei exegezei acestor texte, de la primele încercări până în anii din

urmă. *Moira,* sau, corespunzătoarea acesteia în lumea muritorilor, *Anănke,* alcătuieşte tema de predilecţie şi punctul de vedere predominant în cercetările asupra aspectului filosofic al poeziei dramatice greceşti. Fiecare din cititorii teatralul tragic atenian îşi dă seama că nu ficţiunea mitului, ca motivare a acţiunii, nici simbolul filosofic al destinului, ca *dens ex machina* al împlinirii conflictului dramatic, nu alcătuieşte esenţa acestor capodopere sau constituie adevăratul mesaj adresat publicului frământat de probleme pe care teatral, ca altar al simţămintelor şi ideilor sale celor mai arzătoare, încearcă să i-l transmită.
Dacă pasiunile purificate prin *katharsis,* înţeleasă ca referin-du-se la latura subconştientă a sufletului omenesc, care poate produce, ca într-o lume onirică, cele mai îngrozitoare monstruozităţi pentru a căror timorare în masă este necesară instituţia teatrului, — dacă aceste pasiuni se aflau printre cele ce frământau lumea ateniană a secolului al V-lea. atunci Fidias ar fi sculptat paricizi în **marmură,** iar Ictinos şi Kallikrates ar fi săpat •n stânca Acropolei galerii.
Aristotel însuşi, a cănii definiţie a tragediei este departe de a fi completă, intuieşte pentru eroul tragic conceptul de erou bun spudaios sau *hrestos).* care nu fără greşeală şi supus înşelării

este moraliceşte bun şi în orice chip nobil[1]. Semnificaţia cuvântului *mimesis,* pe care suntem obişnuiţi să-l traducem prin imitaţie, suscită şi ea în legătură cu eroul tragic o serie de întrebări, cărora le-am putea răspunde prin aceea că în cazul unei povestiri tradiţionale, *mimesis* implică mai degrabă o manevrare liberă a datelor mitului pentru a le adapta scopului poeziei dramatice. Mitul lui Oedip, menţionat într-o formă redusă la Homer[2], este prelucrat de cei trei tragici în chip diferit[J]. Deci, caracterul de pretext dramatic al mitului este lămurit de Aristotel şi prin înţelegerea ca atare a conceptului de *mimesis,* diferită de accepţiunea platonică a imitaţiei de al treilea grad a unei realităţi ideale deja existente. S-ar putea oare însă ca imitaţia, înfăţişând în mod deliberat un om mai bun sau mai rău decât în realitate, să fie o copie mai mult sau mai puţin fidelă a unei realităţi ideale? Legate de ideea care ne preocupă, a esenţei eroice a tragediei, aceste întrebări sunt justificabile. Dacă, aşa cum nădăjduim să arătăm, fondul tragediei greceşti este eroismul omului în luptă cu sine însuşi, cu destinul său care nu este decât el însuşi, dacă această luptă se sfârşeşte prin înfrângere sau dimpotrivă prin împăcare, adică prin izbândă, atunci întrebările menţionate mai sus se referă la texte care au avut prea mult în vedere forma, în detrimentul fondului tragediei.
Apropierea între estul persan şi vestul elenic în perspectiva istoriei şi a civilizaţiei ne dă imaginea unor magneţi care se atrag şi se resping succesiv. întrepătrundere de influenţe, pătrunderi de lungi expediţii armate pe mare şi pe uscat, înclinând când într-o parte, când într-alta balanţa evenimentelor în bazinul egeean, făuresc în căldura luptelor începute cu Xerxes şi sfârşite cu Alexandra cel Mare omul secolului de aur, măsură a lumii pe

[1] A. W. Gomme. *The Greek Attitu.de to Poetry and History,* Los Angeles. 1954, p. 65.
[2] *K.* **Hamblirger,** *Griechische Dramenfigwen antik und modern,* Stuttgart. 1962. pp. 175-l88.
' K. ***Korinyi, Die Hero&n der Griechen,*** **Ziirich.** 1958, **pp.** 100-l17.

care de curând o cucerise, măsură a sa însuşi. Sofocle. ajuns la maturitate în momentul definitivei victorii asupra perşilor, culege roadele independenţei politice a Atenei, făurind un teatru în care echilibrai devine încununarea luptei[1]. Dar războaiele cu perşii, conturând ideea unităţii naţionale a grecilor, au adus prin numeroasele jertfe pe care le-au cerat, tocmai în contextul spiritului panelenic pe care l-au cimentat, ideea omului ca individ, a cărai viaţă este unică şi ireversibilă. în mod firesc, după un astfel de efect colectiv se produce o reacţie prin care viaţa interioară, omul şi problemele existenţei sale în general, primează într-o lume în care sângele cursese din belşug, pe care zeii în neputinţa lor nu l-au stăvilit, în a căror eficienţă nu va mai pune nimeni salvarea eului său. Am mai avut prilejul să ne oprim asupra fizionomiei barbarului, aşa cum se conturează ea în tragedia attică sau în literatura generaţiei contemporane războaielor medice; ni se pare însă de la sine elocventă, pentru tot ceea ce a însemnat reacţia civilizaţiei greceşti într-un moment istoric proeminent, antiteza între individualismul elen şi anonimatul amorf, caracteristic condiţiei sociale a popoarelor Asiei, supuse voinţei Marelui Rege. Poate că nu este inutil să subliniez, având în vedere sensul peiorativ dat acestei condiţii de către mulţi istorici ai civilizaţiilor, că în încleştarea dintre est şi vest, culminând cu bătăliile de la Maraton şi Salamina, nu a învins mai înainte de toate individualismul grec asupra anonimatului asiatic, persan, pentru că cel dintâi era superior pe scara valorilor umane, ci pentru că, aşa cum arată şi

Eschil în *Perşii,* Asia ieşise din limitele sale fireşti. Piciorul pedestraşului arcaş obişnuit cu uscatul începu să tremure atunci când păşi pe puntea instabilă a mării. întinderi nesfârşite de pământuri. Asia se topea intr-o singură unitate supusă unei singure conduceri supreme, Asia. leagănul omenirii, ale cărei tradiţii îndepărtate se păstrară la străvechii locuitori ai Bazinului Egeean până când năvăliri

R- Naceliere. *Histoire **litteraire** de la Grece.* **Paris,** 1962. p. 223.

mai noi şi temporare izolări aveau să făurească pe acelaşi fond comun mitologii şi conştiinţe individuale în delimitarea naturală a unei insule, a unei văi, a unei depresiuni străjuită de vârfuri înalte. Grecia, într-un suprem efort al individualismului nenumăratelor ei *polis-uri,* opunea năvălitorului persan rezistenţa disperată a ultimei înfruntări. Devastată deja în mare parte, soarta ce-o aştepta în întregime o putea vedea cu propriii ochi pe pământul străbun pârjolit. Dar dacă Asiei îi este caracteristic şi natural anonimatul amorf, iar Greciei individualismul creator, confruntarea între cele două forţe prin tensiunea efortului angajat se situează într-una din acele răscruci ale istoriei, când exigui-tatea limitelor între un deznodământ sau altul lasă posterităţii credinţa într-un miracol şi ipoteza mereu deschisă a soluţiei contrarii. Căci, într-adevăr, să nu imaginăm ce ar fi devenit Grecia dacă pierdea bătălia de la Salamina. Este lesne de închipuit. Persia s-ar fi stabilit pe hotarul natural al ţărmului Adriaticii, iar tot ceea ce au produs ca civilizaţie secolul al V-lea şi cele următoare n-ar fi existat. Este oare atât de absurdă această ipoteză, sau tot atât de absurdă eventualitatea unei îndelungate stăpâniri persane asupra Greciei continentale? Cucerirea Ioniei ne-a dovedit contrariul, iar menţinerea sub ocupaţie a unei regiuni cu relief accidentat era perfect posibilă şi în condiţiile istorico-strategice ale vremii. Civilizaţia europeană în această tristă ipoteză ar fi fost mai puţin decât un vis. Cât de plauzibilă este întunecata imagine evocată, ne-o dovedeşte o altă revărsare asiatică asupra Bazinului Egeean şi a Europei Orientale, survenită la două milenii după primejdia înlăturată la Salamina: invazia turcă. Cât *a]* durat şi cât a îndurat acea parte a Europei întoarsă de la firească j ei dezvoltare este inutil a mai aminti. In veacul al XV-lea însă conştiinţa europeană era deja formată ca moştenitoare a institu-j ţiilor Imperiului Roman, a culturii greco-bizantine. a tradiţiei! elenice redescoperite şi trăite de Renaştere. Victoria de la Sala-J mina a însemnat în conştiinţa panelenismului, al cărui crainic s« face Eschil în *Perşii,* piatra unghiulară a dezvoltării ulterioare a

civilizaţiei greceşti, apreciată ca atare de către poet cu o luciditate istorică surprinzătoare pentru absenţa distanţării cronologice, luciditate care, alăturată metodei istorice a lui Tucidide, conturează raţionalismul istoric ca una dintre cele mai lustruite faţete ale geniului elenic. Eschil defineşte, cu mândria atenianului, conştient de însemnătatea sacrificiului nu numai pentru existenţa naţională în sine, cât şi pentru acea civilizaţie pe care aerul de mare putere ce-l respira Atena încă de pe vremea Pisis-tratizilor o făcuse previzibilă, pentru rolul ce avea să-l joace şi pentru posteritatea misiunii sale, — defineşte esenţa cetăţenească aflată la baza victoriei de la Salamina în dialogul între corifeu şi regina Atossa în *Perşii* (w. 231, 245): „Cine le este şef, şi cine-i stăpân al armatei?" întreabă Atossa. „Nimănui nu sunt sclavi, nici supuşi la stăpâni". Regina persană se întreabă atunci mirată în ce chip ar putea ţine piept dezlănţuirii vrăjmaşe. Răspunsul îl află ceva mai departe (v. 349) prin gura trimisului care relatează amploarea dezastrului: „Meterezul de neînfrânt al cetăţii sunt piepturile însufleţite ale cetăţenilor".

Secolul al V-lea este vremea în care, după cuvintele istoricului Toynbee[1], cea mai frumoasă floare a Atenei era nu o statuie, o clădire sau o piesă de teatru, ci un suflet, Socrate, a cărui privire pătrunzătoare cerceta gândirea şi atitudinea omenească prin arta dialecticii pentru a găsi adevărul şi, prin cunoaşterea acestuia, a-i face pe oameni mai buni.

Sofiştii, printre care teoretic Socrate poate fi numărat, dar din rândul cărora se deosebeşte prin posesiunea în cel mai înalt grad a acelui *ddimon* premonitor, precum şi prin înţelepciunea sănătoasă ce depăşeşte limitele înguste ale intelectualismului celui mai rafinat, au încetăţenit în Grecia mijlocului veacului al V-lea raţionalismul, critica dogmelor, a miturilor, a tradiţiilor şi a convenienţelor. O dată cu ei se naşte ideea relativismului istoric, precum şi conceptul de istorism în cercetarea adevărurilor ştiin-

A. J. Toynbee, ***Heliertism*** *— the History of a Civilisation,* Londra, 1959, p. 86.

fifice, a normelor morale şi a credinţelor religioase. Perioada eschileană, imediat postbelică, dar aparţinând prin structura şi caracterul ei vremurilor dinaintea războaielor medice, se deosebeşte de cea sofocleică — şi deosebirea e evidentă în însăşi structura şi sensul dramatic al tragediei — prin tot ceea ce sofiştii au operat în gîndirea contemporană, bucurându-se de succes şi de admiraţia fără margini a tinerelor generaţii, hotărâte a rupe definitiv cu tot ce mai rămăsese ca moştenire a lumii arhaice. Pentru noi, cuvântul sofist — sensul peiorativ datează încă de la Aristofan — desemnează un spirit care jonglează cui ideile, un meşteşugit şi subtil vorbitor care utilizează toate resursele controversei nu în scopul descoperirii adevărului, ci în acela de a face fie paradă de abilitatea sa, fie de a dobândi profituri materiale prin ademenirea în capcane pseudologice a adversarului, împotriva unor astfel de oameni, cel puţin aşa ne transmite tradiţia, au luptat Socrate, Platon şi Aristotel. Se pare însă căi datele tradiţiei nu corespund realităţii, şi gânditori moderni ca Hegel, Grote sau Lewis s-au străduit să arate că sofistica se plasează la unul din punctele-cheie ale dezvoltării gândirii greceşti şi că a o privi numai ca un simplu artificiu verbal menit a sustrage tineretului bogat sume însemnate flatându-i ambiţiile intelectuale, înseamnă a condamna la necunoaştere unul dinj izvoarele principale ale împrospătării metodelor filosofice, alei punerii sub obiectiv a tuturor noţiunilor preexistente moştenite, încorsetante însă pentru societatea şi mentalitatea vremii ulteri-l oare victoriei de la Salamina. Fără îndoială că toate păcatele] care sunt puse în seama sofiştilor sunt de fapt reproşuri alei adversarilor lor, aprecieri ce nu pot fi luate în consideraţie pentruj stabilirea unei judecăţi obiective. Aristotel şi mai ales PlatonJ care i-a cunoscut îndeaproape, sunt departe de a-i deprecia, măr-s turie stând cunoscutul pasaj al apărării lui Protagoras în dialogul *Theăitetos.*

Apariţia cât şi înfierarea sofiştilor au de fapt o sursă comuna. Democraţia ieşind victorioasă din războaiele medice şi antrenând

la conducerea cetăţii un număr tot mai mare de cetăţeni, este de la sine înţeles că ştiinţa nu putea rămâne apanajul unei aristocraţii, aşa cum a fost în primele secole ale civilizaţiei ioniene. Imaginea savantului izolat, desprins de realităţile sociale şi care nu consimte să-şi împărtăşească ştiinţa decât unui cerc restrâns de discipoli, este cu totul caducă. Ştiinţa şi carierele pe care posesiunea acesteia le deschide sunt de acum înainte accesibile oricărui tânăr fără deosebire de familia din care provine. Multiplele nevoi ale cetăţii victorioase, ale imperiului maritim pe care îl edifică şi-l trece sub controlul şi ascultarea sa, cer noi disponibilităţi umane pe care să le angreneze în mecanismul uriaş al celei mai mari puteri navale a Antichităţii. Faptul că sofiştii vând învăţătura indispensabilă progresului multilateral pe făgaşul căruia se aşezase statul atenian ni se pare nouă, celor de astăzi, un lucru normal. Nu tot aşa, şi este lesne de înţeles pentru ce, le apărea grecilor din vechile generaţii, în mentalitatea cărora orice muncă stipendiată era de condiţie umilă. Este într-un fel similar deosebirii care se făcea sau nu se făcea între artist şi *bânausos,* şi într-alt chip asemenea plăţilor pe care poeţii veacului anterior le primeau la curţile tiranilor (Arion). Şi iată că pentru a fi răspândit printre cetăţeni învăţătura rezervată aristocraţiei definitiv înlăturate din vârful piramidei sociale, sofiştii şi-au atras din partea acesteia, sub pretextul mercantilizării ştiinţei, învinuiri pe care suntem siguri că nu le meritau nici pe departe. Sofiştii nu sunt numai nişte vulgarizatori ai ştiinţei, ci învăţăturile lor înregistrează principalele curente filosofice contemporane. Astfel, Protagoras din Abdera şi Gorgias din Leontinoi, precum şi discipolii lor, sunt empirici care iau poziţie contra raţionalismului şcolii eleate. Parmenide gândea că lucrurile există în sine. că, racând abstracţie de orice calitate a acestora, ele nu posedă decât unicul atribut de a exista. Protagoras susţine însă că existenţa nu este o calitate inerentă obiectului în sine, ea neputând fi înţeleasă decât prin raport cu omul şi senzaţiile sale. De unde cunoscutul adagiu enunţat de Socrate citând pe Protagoras în dialogul

platonic *Theaitetos:* „Omul este măsura tuturor lucrurilor: pentru cele care există, măsura fiinţei lor, pentru cele ce nu există, măsura nefiinţei lor". în filosofia modernă, exponentul acestei concepţii empirice este George Berkeley, dezvoltat de Stuart Mill pe linia cunoscutei formule *esse est percipi,* (a fi înseamnă a percepe). Un alt motiv care a contribuit la proasta faimă a sofiştilor îl constituie titlurile operelor acestora, a căror interpretare eronată exegeza modernă a transformat-o în capete de acuzaţie. Protagoras scrie astfel împotriva concepţiilor eleate un opuscul intitulat *Cuvântări care distrug adevărul.* în realitate este vorba de termenul „adevăr" *(aletheia)* care a dobândit un sens tehnic în

limbajul filosofic al lui Parmenide. Protagoras nu atacă adevărul în sine, ci „adevărul" metafizic care pretindea să înlăture şi să renege judecata simţurilor. în acelaşi sens trebuie interpretată opera lui Gorgias *Despre natură sau despre ceea ce nu există,* care combate natura absolută a fiinţei în doctrina eleată. Parmenide înţelegea prin natura lucrurilor, substratul sau esenţa care nu suferă nici o schimbare sub transformările aparente ale materiei. Această „natură" era concepută ca fiind în afara oricărei realităţi sensibile, şi deci, pentru doctrina empirică a lui Georgias, neexistentă. Adevărul este de natură empirică în accepţiunea sofiştilor. Adevărul, în concepţia socratică, este diferit de înţelesul ce i-l dădeau sofiştii. Cunoaşterea lui nu este * numai senzorială — simţurile ne pot înşela adeseori — ci de natură raţională, cu implicaţii etice în sensul că, urmând criteriul adevărului, putem atinge binele — fiind, în deplină cunoştinţă a realităţii, buni. Natura omenească se poate îndepărta de la criteriul binelui, care este înnăscut, numai prin necunoaşterea adevărului. Cunoaşterea însă implică luptă şi suferinţă, căci oricine porneşte pe calea acesteia le va întâlni în drum, provocate nu numai de realităţile exterioare, potrivnice, ci şi de asperităţile propriei firi omeneşti. Dramul adevărului este în sufletul celuiJ angajat pe el plin de abisuri care-l ameninţă cu căderea definitivă şi cu pierderea sa înainte de a ajunge la porţile lui Hades.

Tragedia sofocleică lasă să se întrevadă, alături de alte teme tradiţionale, noutatea concepţiei asupra vieţii dezvoltată din cunoaşterea pe orice cale a adevărului. Socrate, erou al adevărului, moare triumfând asupra propriei sale vieţi, consecvent propriei sale metode dialectice. Oedip, eroul lui Sofocle, se condamnă singur fără să ştie şi luptă până la sfârşit pentru a şti. Apropierea între Socrate şi Oedip este aceea între Socrate şi Sofocle, este spiritul comun al gânditorului acelei vremi, frământat de rostul fiinţei omeneşti desfăşurată pe coordonata majoră a timpului. Dacă ar fi să ne întoarcem pentru un moment privirea înapoi şi să judecăm după felul cum criteriul adevărului a fost receptat sau cultivat de-a lungul veacurilor, întreaga evoluţie de la lumea homerică pîna la tragedia lui Sofocle ne apare în deplinătatea luminii ei civilizatorii. Nerecunoaşterea şi nerespectarea adevărului, caracteristică civilizaţiei ruşinii (în denumirea lui Dodds), evoluează către contrariul ei când criteriul acestuia devine garanţia supremului bine, a fericirii realizată cu sacrificiul persoanei fizice, în cazul lui Oedip — act simbolic pentru ceea ce înseamnă, după un mileniu aproape de selectare a valorilor omeneşti, civilizaţia vinei.

Una din marile erori ale contemporaneităţii (Aristofan), ale tradiţiei şi ale exegezei ulterioare, a fost considerarea lui Socrate ca sofist în rândul celor care aveau să primească pe umerii lor, cu riscul vieţii, recrudescenţa spiritului conservator (de data aceasta nu de natură aristocratică), ieşit la iveală în momentul de derută, de slăbiciune, de laşitate, de bravură, de îndoită voinţă de a trăi şi de a înfrunta obsesia istoriei, în nesiguranţa zilelor de după sfârşitul dezastruos al Războiului peloponesiac. Destinul lui Socrate este surprinzător şi semnificativ asemănător cu cel al lui Oedip. izvorât din realitatea dureroasă a înfrângerii cetăţii în virtuţile căreia jurase, după cum tragedia sofocleică se întrupează din condensarea idealurilor socratice în climatul umanist al secolului lui Penele. După un prim entuziasm aproape general **■cepu** să se formeze faţă de sofişti un sentiment de nesiguranţă,

de bănuială, de invidie faţă de aceşti oameni bizari în jurul cărora se strângeau cetăţenii cei mai de seamă, şi care erau primiţi în cercurile politice cele mai înalte ale statului atenian. Schimbările care se produseseră, cu inerentele lor greutăţi şi necazuri, datorate avântului economic şi politic de mare putere pe care îl înregistra Atena, au fost puse de către cei ce regretau viaţa mai liniştită a timpurilor de altădată pe seama sofiştilor. O astfel de stare de spirit este ilustrată prin desele procese pentru impietate *(asebeia);* unuia dintre acestea i-a căzut victimă şi Socrate. Dintre cei trei acuzatori ai lui, Meletos, un poet tragic mediocra şi invidios, Lycon, un orator demagog, doar Anytos prezenta o oarecare seriozitate. Reprezentant al meşteşugarilor şi al cercurilor politice moderate, împreună cu Archinos şi Formi-sios, pe vremuri fost prieten bun al lui Socrate, raliindu-se ulterior cu fidelitate ideilor politice ale lui Teramenes, Anytos a ştiut să conducă procesul cu deosebită chibzuinţă, conştient de realitatea crimei judiciare pe care o pusese la cale în interesul cetăţii, a noii forme de organizare a acesteia după restaurarea democratică din septembrie 403. O seamă din căpeteniile Atenei acelor ani gândeau că învăţătura lui Socrate, pe care-l socoteau cel mai periculos dintre sofişti, venea în contradicţie flagrantă, prin factura ei etică înclinând către oligarhie, cu principiile ce trebuiau să

şadă la baza edificării unei Atene puternice din ruinele Războiului peloponesiac. Dispreţul pe care Socrate îl arătase instituţiilor politice ale statului, Partidului democrat, eligibilităţii prin votul anual al demosului a magistraţilor, nu era de natura I unei adversităţi de partid, ci — şi în aceasta consta gravitatea I faptului — de natură filosofică. Din punct de vedere civic, Socrate era un democrat; judecîndu-l însă din cel al învăţăturii pe care o răspândea, filosoful ataca tocmai esenţa instituţiilor I democratice într-un moment când statul avea în cel mai înalţi grad nevoie de ele. Temut era Socrate nu pentru că în chip singular ar fi făcut-o, ci pentru că adepţii săi erau numeroşi şij curentul lor era sortit să aibă viitorul firesc al lucrurilor în

dezvoltare. Sacrificiul filosofului l-a înţeles şi Anytos şi Socrate însuşi. Să-şi mai renege la şaptezeci de ani învăţătura de dragul unui rest de viaţă, n-ar fi făcut-o nici dacă posteritatea l-ar fi acuzat de vanitate; trăind însă până în ultima clipă conform menirii sale, Socrate moare deschizând porţile nefiinţei orânduirii pe care Anytos o crezuse în stare să mai dăruiască Atenei încă un secol de măreţie şi putere. La hotarele viitorului nu prea îndepărtat se ridicau însă armatele lui Filip al II-lea al Macedoniei, iar abandonarea idealurilor politice era mult mai aproape decât Anytos şi ceva mai târziu Demostene şi-ar fi putut închipui. Prin raport cu Socrate ca exponent al gândirii libere, demnă de epoca lui Pericle, atitudinea lui Anytos, şi fără îndoială a unei majorităţi a cetăţii, ne apare disperată şi criminală. Criminală în slăbiciunea ei mărturisită, pentru că numai un stat aflat pe marginea prăpastiei recurge la suprimarea purtătorilor acelor idei pe care nu mai are putinţa să le înfrunte. Sau deliberat criminală, atunci când vrea să reinstaureze o formă social-politică învechită sau schematică, fantezistă, în numele salvării patriei sub care ştim că se pot ascunde toate nelegiuirile. Evident că după o mare încercare prin care trece o colectivitate, cum a fost de pildă perioada Războaielor peloponesiace pentru Atena, se produc schimbări în înseşi mentalitatea şi spiritualitatea individului, de care un stat sănătos şi viabil este dator să ţină seama şi să le reflecte nemijlocit şi imediat în organizarea lui. După Războaiele medice, Atena dădu dovadă de spirit de orientare în politica internă, înlesnind dezvoltarea acelor forţe care au dus-o pe culmile puterii şi ale realizărilor. Acum însă se pare că voinţa ei de redresare era mai mult teoretică decât efectivă, mai mult coercitivă decât impetuoasă, mai mult formală decât naturală, iar elanurile care sunt întotdeauna prezente în istoria unei organizări umane se estompau sub veşmântul care le acoperea fără să le cuprindă, atunci când cadrai alcătuirii statale devenise necorespunzător.

Pentru partizanii lui Anytos, coruperea tineretului era cu totul de altă natură decât cea religioasă. Zeii noi pe care Socrate era

acuzat că-i introducea în cetate erau periculoşi fiindcă în realitate, ei, simbolizând adevărul, adică cercetarea acestuia prin metoda dialectică, aveau să sădească în cugetele tineretului dorinţa pentru o viaţă mai filosofică, mai puţin cetăţenească, în acelaşi sens în care pentni Platon poezia pe care o excludea din educaţia cetăţenilor statului ideal era poezia homerică, care prin fondul său îndepărtat de realitate nu putea pregăti luptători sau legiuitori conform criteriilor adevărului; a unui adevăr de data aceasta de natură ideală, aristocratică, legat de organizarea în caste a Republicii platonice, *lliada* s-ar fi înfăţişat acestora ca un tablou sfâşietor al mizeriei umane, sintetizând şi exprimând figurat acel efort continuu al civilizaţiei greceşti, neobosită în căutarea de punţi între nefericirea omenească şi perfecţia divină[1].

Ideea sacrificiului pentni adevăr, pentru cunoaştere, nu trebuie s-o înţelegem la greci aşa cum o va dezvolta mai târziu creştinismul, punând mai mult accentul asupra sensului canonic al sacrificiului. Pe când ideea sacrificiului creştin capătă rost numai în lumina existenţei vieţii de apoi, sensul sacrificiului pentni cunoaştere la greci este acela al împlinirii vieţii pe pă-; mânt, al găsirii rostului ei cel mai ascuns conform condiţiei umane. Nimic din ceea ce este omenesc nu poate face ruşine omului, dar omenesc este numai ceea ce este mereu conform cu măsura entităţii sale încercată în luptă. Dacă acest echilibru se numeşte „seninătatea" grecilor, temă îndelung exploatată de literatura secolului trecut[2], această „seninătate" este adumbrită de chinuri; ea este o stare supremă a clipei celei din urmă a fiinţei care şi-a dus viaţa ca şi cum fiecare clipă ar fi cea din umiă. Lupta erou-j lui cu sine ca sacrificiu perpetuu în drumul cunoaşterii de sine constituie tema frecventă a tragediei lui Sofocle, adecvată, aşa cum spuneam, umanismului concepţiei sale. De la lupta eroului

[1] **S. Weil,** *La source grecque,* **Paris, 1953, p.** 68.
" E. Meyer, *The Development of Individuality in Ancient History.* în voi. *klei*[ne] *Schriften zur Geschichtstheorie undzur wirtschaftlichen undpolitiscken Geschichte* ***dem*** *Aiteriwns.* **Halle,** 1900. pp. 215—230.

cu necunoscutul din exterioml făpturii sale (Prometeu şi Zeus la Eschil), Sofocle, la jumătatea veacului al V-lea, cercetează lupta eroului cu necunoscutul dinlăuntml său în cel mai profund spirit socratic. Dacă tragedia greacă a fost vreodată în legătură cu practicile religioase[1], sau dacă ea îşi are un rost religios în sine, ceea ce este mult mai puţin probabil, tragedia lui Sofocle însă prevesteşte, ca întregul curent filosofic al jumătăţii de veac, aurora iluminismului antic ale cărui rădăcini sunt în Ionia veacului al Vl-lea î.Hr. şi care se manifestă, după cum am văzut mai înainte, prin masiva mişcare intelectuală a sofiştilor. Aceştia revizuiesc bagajul de noţiuni, se apleacă asupra ştiinţelor parti-culare reinventariindu-le datele acumulate, se aplică filosofiei ca ştiinţă generală a ştiinţelor speciale — prin dezvoltarea cunoscu-telor definiţii generale, leitmotivul dialogurilor socratice. Teatrul însuşi capătă din partea lui Gorgias aprecierea iluziei pe care o formează, filosoful zicând că este mai înţelept acela care se lasă subjugat de ea decât cel ce i se refuză cu îndârjire. Dar până a se ajunge la conştiinţa clară a convenţionalismului cu care mijlocul celui de-al V-lea veac priveşte o seamă de noţiuni şi tradiţii considerate cu puţin înainte ca sacre, au existat pionieri care să defrişeze incomodul tărâm al acestora. Printre cei dintâi este Hekataios care găseşte ridicolă mitologia şi se străduieşte să-i dea explicaţii raţionale, pe când Xenofan atacă miturile homerice şi hesiodice din punctul de vedere al moralităţii lor, negând în acelaşi timp orice valoare ştiinţei divinatorii. Influenţa acestor pionieri ai raţionalismului se face simţită şi în teatrul grec. Euri-pide este primul atenian despre care se poate spune cu siguranţă că l-a citit pe Xenofan[2]. Ideile însă ale acestor filosofi au circulat oral, şi le putem depista prin asemănări, ca de pildă între Eschil Şi Xenofan (Eschil, *Rugătoarele,* w. 100-l04, şi Xenofan,
^ A. J. Tonybee, *op. cit.,* p. 85. E. R. Doods. *Igreci e I 'irrazionale,* **Florenţa, 1959. p.** 216.

Fragm. B 25-26). Dacă necredinţa în zei motivează lupta împotriva lor. lupta omului împotriva lui însuşi este plină de credinţa umanităţii sale. Dacă veşmântul mitologic pe de o parte şi riturile funebre pe de alta au o atât de mare pondere în tragedia attică, este numai pentru a satisface cunoştinţele şi credinţele omului înrădăcinat în tradiţie. Viaţa de zi cu zi a acestuia are însă adeseori nevoie de soluţii practice întăritoare, pentru care nici confabulaţia mitologică, nici umbrele strămoşilor răposaţi nu reprezintă un sprijin real. Dacă răul este în om, binele şi drumul către el sălăşluiesc tot într-însul. Heraclit spune că pentru om, destinul este propriul său caracter *{ethos antropo dăimon* — fragm. 119). Ecoul litarar al acestei concepţii este tragedia lui Sofocle.
Fără a îndepărta în întregime noţiunea de *katharsis,* Heraclit[1] ca şi Platon mai târziu o transferă pe planul moral. Acest gen de transfer al noţiunilor, caracteristic filosofiei greceşti, devine în tragedia attică a secolului al V-lea un loc comun. Astfel se explică de ce întregul bagaj mitologic şi ritic constituie o formă de prezentare a unui conţinut profund uman, pentru transmiterea căruia eroii lui Sofocle îşi consumă trăirile lor intense. Ca formă de realizare stilistică a acestui transfer, menţionăm la Sofocle amfibologia tragică. In *Oedip rege* am urmărit frecvenţa acestei figuri de stil care alternează foarte des cu proverbul *(paroimion).* Amândouă au aceeaşi construcţie logică. Primul termen al figurii se referă la latura exterioară şi concretă, cel de-al doilea la aspectul interior, fie în fapt, fie ca posibilitate în viitor. Iată de pildă o amfibologie: „Nu pentru prieteni îndepărtaţi, ci pentru mine însumi voi căuta să şterg această crimă" (v. 137) şi un proverb: „Să fii folositor cât poţi şi cu ce-ţi stă în fire, iată cea mai frumoasă dintre strădanii" (w. 314-315).
Aruncat la câteva zile după naştere, crescut între străini şi căutând să-şi găsească părinţii, Oedip, se realizează pe sine. El
[1] *Heraclit.* ed. Diels. fragment 69.

ajunge a fi bun şi folositor oamenilor pentru că aceştia au fost buni cu el. Va întoarce lor cupa plină a sufletului său frumos în care şi-a turnat singur nectarul şi tot singur şi-a turnat picătura cucutei. Printr-o înţelepciune a cărei origine este umană şi nu ze-iască, dezleagă ghicitoarea Sfinxului, devenind salvatorul Tebei. Ştiinţei mantice aperceptive a lui Tirezias, Oedip îi opune dibăcia minţii lui, s-o numim o dialectică infailibilă: „Eu singur, fără să cunosc nimic din cele înalte, facut-am Sfinxul să

tacă cu ştiinţa mea" (w. 397-400). Dobândirea ştiinţei şi a măsurii era caracteristică idealului grec al vremii lui Sofocle. umanismului ei, după cum tot caracteristică îi era şi cunoaşterea de sine. Tragedia lui Oedip începe în momentul în care acesta vrea să-şi cunoască viaţa şi, cunoscându-şi-o în toată mizeria şi suferinţa ei, renunţă la superbia celui care dezlegase întrebările Sfinxului. Fiu al soartei, aşa cum se numeşte el însuşi, Oedip încheie prima parte a existenţei sale eroice când află cine este. Lupta pentru binele semenilor săi, eroismul care-l adusese la conducerea cetăţii, sunt acum fără importanţă. Ceea ce construise cu strădanie, singur, se năruie. Abisul cunoaşterii îl atrage către el. Cât de lungă este încercarea aceasta, o pot spune doar anii în care, orb, îşi cercetează sufletul în colţurile întunecoase ale palatului din Teba. Oedip nu mai este acum ceea ce voia să fie, ci ceea ce este: un paricid fără ştirea sa, dar nu şi fără vina sa. Căci dacă nu ştiuse că-şi omorâse tatăl, omorâse totuşi un om bătrân, faptă blamabilă în sine. Cauza acestei crime şi a multor suferinţe este mânia sa. caracterul violent pe care Sofocle îl pune în evidenţă: „Nu-ţi faci bine acum, ca şi mai înainte când, opunându-te celor apropiaţi, te laşi pradă mâniei ce te pierde" *(Oedip la Colona,* w. 853-855). Natura dactilică a omului cu părul roşu, cu teribile accese de furie, este aceea care târăşte pe Oedip în numeroasele wi păcate. *Ethos antropo dăimon,* spune Heraclit, iar Sofocle se Pare că va lucra variaţii multiple pe această temă în *Ajax,* în *Antigona,* în *Oedip rege.* Tot mânia îl îndeamnă să se orbească după ce află nelegiuirile făptuite. Spre bătrâneţe, Oedip va regreta şi

acest gest. Pentru a găsi calea adevărului, a cunoaşterii de sine, mutilarea fizică nu este necesară. Cei ce văd în sacrificiul eroic al lui Oedip[1] ceva similar renunţării şi resemnării creştine trebuie să-şi amintească mereu versurile: „Când cu timpul mi-am dat seama că întreaga mea durere îşi pierduse ascuţişul, când începusem să înţeleg că mânia în furia ei m-a pedepsit prea crud pentru păcatele dinainte, cetatea m-a alungat cu forţa" *(Oedip la Colona,* w. 438-441). Căutările, sacrificiul, lupta lui Oedip au un singur ţel: dobândirea libertăţii conştiinţei sale, dezlipirea de moştenirea ancestrală din caracterul său, de tot ceea ce făptuise nedemn în viaţă: este o luptă continuă fără răgaz pentru a merita mereu libertatea dobândită[2]. înţelepciunea sa constă în „a se resemna în faţa unui rău suportabil şi a se mulţumi cu două treimi din fericire, a reduce la minimum spiritul distructiv din realizările noastre şi a nu adăuga suferinţă în plus peste ceea ce inevitabil trebuie să suferim"[3].

Oedip se înalţă spiritual pe măsură ce regresează pe plan social, trecând de la măreţia iluzorie la conştiinţa lucidă a ceea ce nu e, ca rezultat al unor contradicţii interne.[4] Oedip a pierdut totul, însă totul îi rămâne deschis înainte; lupta lui cu sine va hotărî dacă va trăi sau nu. Ajax nu suportă căderea şi se sinucide. Oedip purtând în sine ideea realizării în timp, se încadrează liniei evoluţioniste a acestuia, încă în existenţa sa eroică premergătoare catastrofei, timpul este un factor dominant. Erou vestit pentru hărnicia şi iuţeala sa, vremea îi devine măsură a faptelor[5]. Tip extravertit şi adaptat perfect colectivităţii, întreaga sa concepţie se integrează în cea a statului, mobilizându-l întru totul şi subordonându-l intereselor cetăţii[6]. în partea a doua a

[1] G. Meautis, *Sophocle, essai sur le heros tragique.* Paris, 1957, p. 8.
[2] **Idem.** *Mythes inconnus de la Grece antique,* Paris, 1944, p. 20.
[3] R. **Scherer,** *L'homme antique et la structure du monde interieur d'Homere* ***al*** *Socrate,* Paris, 1958, p. 87.
[4] *Ibidem,pp.* 186 şi 189.
[5] D. W. Lucas. ***The*** *Greek Tragic Poets,* Londra, 1959, p. 150.
[6] G. **Aigrisse,** ***Psychanalyse de*** *la Grece antique.* Paris. 1960, p. 221.

existenţei sale, timpul devine o coordonată a- realizării de sine. înainte de a cerceta legătura dintre erou şi timp, să vedem cum apare acesta din urmă în primele manifestări literare greceşti.

Eroii homerici nu puteau avea o concepţie ciclică asupra timpului material[1], cunoştinţele reduse ale epocii neîngăduind-o. în *lliada* însă, timpul este divin, mitic şi omenesc. Timpul omenesc este o confuzie în care lucrurile apar răsturnate şi cu care zeii pot jongla cum vor. Astfel, Atena îl întinereşte şi-l îmbătrâneşte pe Ulise de mai multe ori. La originea gândirii greceşti se pot deosebi două tipuri de timp: sensibil şi inteligibil. La Homer, timpul divin este rezervat disciplinei şi discipolilor muzelor. Prima manifestare în literatura greacă a ideii de timp ciclic material care să fie şi uman este aceea a cultivării succesive a solului în fiecare an la Hesiod[2]. Pindar numeşte viaţa omului efemeră nu pentru că e scurtă, ci pentru că este condiţional subordonată timpuluf *(skiăs onar ânthropos,* omul este visul unei umbre). Datorită cunoaşterii astronomiei babiloniene, grecii îşi însuşesc ideea timpului ciclic întâi prin Tales, iar apoi prin Xenofan[4]. Pentru acesta din urmă, timpul este o condiţie a ştiinţei. Zeii n-au

dezvăluit muritorilor toate tainele deodată, ci au lăsat să le dobândească singuri cu vremea. Deci, conform spuselor sale, timpul este coordonata eroului. Platon reia ideea timpului ciclic, afirmând că dacă ar exista o devenire în linie dreaptă *(eutheia tis eie e genesis),* mergând de la un contrariu la opusul său fără a se întoarce în sens invers, atunci toate lucrurile ar sfârşi în aceeaşi figură şi ar înceta să se mai transforme. Pentru eroul Oedip, devotat semenilor săi şi cetăţii, pentru omul ca element social, timpul este o măsură a faptelor sale.

^ M. P. **Nilssoo,** ***Primitive*** *Time Reckoning,* **Lund,** 1920, p. 110.

~ V. Naquet, *Ţemps des* ***dieux*** *et temps des hommes, essai sur quelques aspects de ' experience temporelle chez Ies Grecs, înRevue de l'histoire des religions.* voi. CLVH. [19]60 1, pp. 55-80.

[1] Pindar. *Pythica* VIII. w. 95-97.

[4] Diels. fragiu. 18.

în momentul în care Oedip începe lupta cu sine, timpul devine un remediu, el se înlănţuie cu legea şi justiţia[1]. Cronos apare ca şi Helios *pănt' oron kăi pânt' aciion* văzător şi ascultător a toate, aducând dreptatea născută din lumină": „Ţi-a dezvăluit totul, deşi te împotriveai, timpul văzător a toate cele" *{Oedip rege,* v. 1213). Pentru Oedip în luptă cu sine, timpul nu mai este durata evenimentelor succesive, ci o forţă atotputernică *(paner âtes),* activă şi personală, cu puteri morale: „Timpul este schimbător al tuturor lucrurilor, doboară astăzi pe unii şi ridică mâine pe alţii" *(Oedip la Colona,* w. 1453-l454). Timpul amestecă totul — *synhei (Oedip la Colona,* v. 609), sau distruge — *rnarainei (ibidem,* v. 713). S-ar părea că Oedip este o victimă a timpului. După toată experienţa sa dureroasă, după suferinţe pe care nimeni altul n-ar fi putut să le suporte *(Oedip rege,* w. 1412-l415), răul sau binele pe care l-ar aduce timpul nu mai poate fi semnificativ. Echilibrul sufletului lui Oedip este stabilit. Arareori mai izbucneşte acea mânie *(orge)* care nu-l părăseşte nici la vârsta cea mai înaintată. Viaţa sa plină de mizerii, rătăcitoare, e alinată de prezenţa celor două fete, Anti-gona şi Ismena, care îl însoţesc în exil. Dragostea delicată a lui Oedip pentru acestea l-a consumat tot timpul vieţii, şi în numele ei a făptuit tot ce-a putut mai bun. Umanismul său se traduce şi prin iubirea fiicelor sale după ce-şi pierduse iubirea de sine.

Momentul final al despărţirii de cele pământeşti constituie încununarea întregii sale experienţe. Teseu, care rămâne singurul martor al scenei din urmă, este orbit de lumina puternică a reve-| laţiei: omul nu este ceea ce vrea, ci ceea ce este; viaţa lui se scur- i ge nu în perspectiva optimistă a idealului, ci conform realităţii ineluctabile a fiinţei sale. Eroul Oedip stăpâneşte acest dualism printr-un echilibru izvorât din cunoaştere de sine.

[1] W. Schmidt şi O. **Stahlin,** *Geschichte der griechischen Literatur.* Munchen, 1934 tom **I, voi.** 2. p. 462.

" T. F. Driver. *The Sense of History in Greek and Shakespearean Drama.* Ne[vV] York. 1960.

Originea şi esenţa dionisiacă a tragediei a fost literar expusă de Nietzsche, care crede că înainte de Eschil şi până la Euripide, Dionysos n-a încetat să fie eroul tragic, ca toate personajele celebre ale teatrului grec, Prometeu, Oedip etc, sunt doar măşti ale eroului originar Dionysos[1]. Nietzsche crede că elanul dionisiac, ca rezultat al individuaţiei, constituie pentru scurte momente esenţa primordială însăşi, momente în care simţim bucuria nesfârşită a existenţei[2]. Cartea sa, foarte bine scrisă şi foarte poetică, este totuşi departe de înţelesul poeziei tragice ateniene. Părerea asupra originii dionisiace a tragediei, încetăţenită încă de la Aristotel, a fost în ultima vreme îndelung discutată, pentru că un text din cartea a cincea a *Istoriilor* lui Herodot (cap. 67) vorbeşte despre coruri tragice care preamăreau suferinţele unui erou. Printre lucrările recente dedicate problemei originii tragediei în optica textului amintit din Herodot cităm cartea lui Carlo Del Grande, *Tragoidia — Essenza e genesi della tragedia,* apărută într-o ediţie amplificată şi amendată la Milano în 1962. Fără îndoială că textul pe care-l reproducem în întregime mai jos a dat pe bună dreptate loc la discuţii nu numai asupra originii eroice a tragediei, ci şi asupra esenţei sale, încadrată astfel într-o schemă amplă, a cărei evoluţie a fost urmărită din cele mai vechi timpuri. Iată însă ce ne relatează Herodot: „Clistene din Siciona, fiind în război cu argienii, a interzis rapsozilor să-şi aleagă pe viitor ca bucată de concurs la Siciona poemele homerice, pentru că în ele sunt aproape mereu lăudaţi argienii şi Argosul. Pe de altă parte exista şi mai există încă chiar în piaţa Sicionei un heroon al lui Adrastos, fiul lui Talaos, pe care Clistene voia să-l desfiinţeze şi să alunge de prin părţile acelea pe erou fiindcă era argian de origine. Se duse aşadar la Delfi şi întrebă oracolul dacă să-l alunge pe Adrastos. Pitia i-a răspuns că Adrastos era regele sicionienilor, iar el — asasinul lor. Zeul neîngăduind ceea

1930, p. 90.

ce plănuise Clistene, acesta o dată întors caută un alt mijloc prin care să-l facă pe Adrastos să plece singur. Când crezu că l-a găsit, trimise să-l ceară tebanilor pe Melanippos, fiul lui Astacos, pe care tebanii î-l trimiseră. Clistene aşează resturile lui Melanippos într-un temenos în apropierea pritaneului. El ştia că Melanippos fusese cel mai înverşunat duşman al lui Adrastos, căruia îi ucisese fratele Mekisteus şi ginerele Tydeu. După ce consacră acest temenos, suspendă sacrificiile şi sărbătorile în cinstea lui Adrastos şi le atribui lui Melanippos. Sicionienii obişnuiau să acorde lui Adrastos onoruri deosebite, deoarece pământul lor aparţinuuse lui Polykos, bunicul **lui** Adrastos din partea mamei. Printre alte onoruri cu care-l cinsteau sicionienii pe Adrastos, îl sărbătoreau cu coruri tragice pentru suferinţele sale (Pausanias, J, 43, 1), cinstindu-l nu pe Dionysos, ci pe Adrastos. Clistene dădu înapoi corurile lui Dionysos, iar lui Melanippos restul ceremoniei".

Aşadar, Clistene, tiranul din Siciona, desfiinţa corurile tragice *(tragikoi horoi)* care comemorau suferinţele *(păthea)* lui Adrastos, dându-le lui Dionysos, iar sacrificiile care le însoţeau le atribui lui Melanippos, duşmanul lui Adrastos. Del Grande presupune că întrucât Adrastos era eroul patron al Sicionei, cultul acestuia, care număra printre alte manifestări şi corurile tragice, avea o tradiţie îndelungată pe care Clistene o detrona. Cât priveşte înţelesul ce trebuie acordat corurilor tragice pome-nite de Herodot, cercetătorul amintit enumera trei ipoteze posibile: a) este vorba de complexe corale, mascate total sau parţial în ţapi, adică coruri de aparenţă animalică; b) Herodot înţelegea poate prin coruri tragice, coruri asemănătoare cu cele folosite în tragedia contemporană lui; c) se presupune că erau coruri la care se adăuga improvizaţia devenită, o dată cu depăşirea acestui stadiu incipient, *tragoidie;* cu alte cuvinte, *horoi tragikoi* ar fi fost coruri cu trogoidie. Prima dintre ipoteze este susţinută de Dieterich şi mai în **urmă** de Brommer şi Untersteiner; cea de-a| doua de către Reisch şi Pickard-Cambridge: în fine. ultima

întruneşte toate adeziunile lui Del Grande, căci, spune acesta, „Herodot, vorbind despre *tragikoi horoi,* foloseşte un termen deja cunoscut, referindu-se la acel tip de reprezentaţie străveche în care, amestecată printre coruri organizate în strofe, se afla o tragoidie, adică o contextură literară care, la un moment dat, prin opera unui poet, s-a substituit improvizării precedente" (Del Grande, *op. cit.,* p. 44). Acest poet, Del Grande îl vede în persoana lui Arion. Corurile cu tragedie de la Siciona erau legate de suferinţele *(păthea)* lui Adrastos. în mod similar se poate presupune că şi în alte cetăţi existau coruri asemănătoare, legate de *păthea* eroilor locali. **Termenul** *pathos* ca atare nu este atestat nici la Homer, nici la Hesiod, nici în lirica veche. In textele amintite se întâlnesc numai forme ale verbului *păsho,* urmate de un nume care indică suferinţele, chinurile sau strădaniile. Escliil este cel dintâi la care apare cuvântul *pathos (Perşii,* w. 435-l37):

Să ştii dar bine, din nenorocire îţi spun Doar jumătate, căci al suferinţei *val Ce-asupră-le se năpusti, i-aşa de greu Că al balanţei talger peste cap l-ar da.*

în Oedip rege, cum era şi de aşteptat, având în vedere optica sofocleică asupra eroului, sensul lui *pathos* se restrânge la accepţiunea de nenorocire survenită în luptă, o fază nefavorabilă a acestei lupte (v. 732). Cu alte cuvinte, obiectul *tragoidiei,* ieşită din faza de improvizaţie, erau suferinţele *(păthea)* unui erou. Del Grande crede însă că eroul nu era privit în sine, şi că suferinţele sale reflectau modul de a acţiona al unei fiinţe umane Prin raport cu divinitatea de care se simţea mai apropiată (în sens mitic). In nararea acestor chinuri mijeşte neapărat nevoie ca efoul să fie întotdeauna învingător, suferinţa în sine marcând în mentalitatea greacă afirmarea personalităţii umane în raport direct proporţional cu mărimea ei şi independent de rezultatele aflate la capătul eforturilor sau al suferinţelor. Ca să nu luăm

decât un exemplu prea binecunoscut: muncile lui Heracles au valoare prin cantitatea efortului desfăşurat, şi niciodată prin finalitatea lui, rămânând acelaşi de fiecare dată sub altă formă. Cuvântul *heros* îşi lămureşte semantismul prin însăşi etimologia j sa. După unii cercetători ar deriva din avesticul haQr va'ti = ve- ! ghează peste...; după alţii ar fi paralel cu *herus* < *erus* = stăpân; alţii îl

raportează la sumerianul *ur-sag* = şef, omul conducător. De către greci, de bună seamă că eroul a fost privit ca şef al ginţii, legislator, războinic, om în stare să săvârşească singur, dar în raport cu mulţimea, fapte deosebit de grele pentru puterile unui individ obişnuit.
Cultul eroilor este în Grecia continentală, aşa cum arată Aram Frenkian[1], un caz special al cultului morţilor. După] moarte, sufletul unui puternic al zilei continua să deţină însuşiri deosebite care depăşeau pe cele ale unui defunct obişnuit. Cum am văzut menţionat şi la Herodot, şi cum pomeneşte de altfel şi Sofocle în *Oedip la Colona,* când Eteocle şi Polinice reclamă prezenţa bătrânului lor tată sau a rămăşiţelor lui după moarte pentru a feri de năpastă Teba, spiritul eroului putea fi propice sau putea dăuna unei întregi regiuni. Cultul acestuia era astfel întreţinut nu numai de descendenţii direcţi ai mortului, ci şi de o colectivitate mai largă ce locuia în limitele aceleiaşi regiuni climato-geografice. Cât de mare era rolul oracolelor, în special al celui de la Delfi, în formarea şi întreţinerea cultului eroilor, putem observa şi din pasajul mai sus citat din Herodot.
în mentalitatea greacă, spre deosebire de cea asiatică, eroul este în mod necesar un individ ieşit din mulţime prin calităţile, faptele sau suferinţele lui deosebite şi prin aceasta devenit un conducător spiritual sau militar al unei colectivităţi. Concepţia asiatică asupra eroului pornea de la disocierea lui de mulţime, prin situarea într-o poziţie superioară de conducător unic care prelua în mod automat asupra sa sorţii buni sau răi ai

[1] *Le monde homerique,* ***essai*** *de protophilosophie grecque.* Paris. 1934.

comunităţii. Având sau nu calităţi naturale, şeful, de drept dinastic divin, era personajul cuvenit a împlini sau a da numele faptelor săvârşite de alţii. Acelaşi ierarhism asiatic se constată în raporturile între divinitate şi erou. In mitologia persană, de pildă, oricât de alese ar fi fost calităţile sau săvârşirile eroului, poziţia sa faţă de divinitate rămânea mereu aceeaşi: divinitatea pe un plan superior, tiranic şi inabordabil, se manifesta ca voinţă imperativă prin persoana eroului în stare de inspiraţie. In mitologia greacă însă eroul poate participa, pe treptele superioare ale unei stări ascendente, la divinitate. Umanizarea divinităţii la greci este realizată nu numai prin antropomorfism, ci şi prin participarea umană în ipostază eroică la esenţa ei. Fiinţe semidivine sau muritoare, eroii îşi cîştigă adeseori dreptul la nemurire simbolizând acea tendinţă omenească de a depăşi condiţia muritoare prin integrarea într-o finalitate, care, sub imaginea divinităţii, nu este altceva decât perpetuarea ciclului vital, pe planuri din ce în ce mai înalte ce conturează idealul vieţii omului ca luptă necontenită pentru desăvârşirea sa.
Tradiţia arhaică greacă concepe eroul ca însumare, prin acţiunile sale exemplare, a năzuinţelor comune unei întregi colectivităţi. în acest sens, Mircea Eliade[1] înţelege caracterul impersonal al faptelor lor ce la un moment dat îi transformă în arhetipuri în care se topesc existenţele comune ale oamenilor de rând. Eroii supravieţuiesc morţii prin memoria lor, evident o memorie impersonală. „Cât priveşte obiecţia, — continuă autorul citat — după care o supravieţuire impersonală echivalează cu o moarte veritabilă, ea nu este valabilă, în măsura în care singure personalitatea şi memoria, puse în legătură cu durata şi cu istoria, pot fi numite supravieţuire, decât din punctul de vedere al unei conştiinţe istorice, cu alte cuvinte, din punctul de vedere al omului modern, căci conştiinţa arhaică nu acorda nici un fel de importanţă amintirilor personale".

mythe d'eternei retour, Paris, 1949.

Una dintre problemele ridicate de exegeza tragediei greceşti în legătură cu cultul eroilor, bazată tot pe fragmentul din Herodot mai înainte citat, este şi discutarea apartenenţei politico-sociale a acestui cult. Tirania, reprezentată de Clistene la Siciona sau de Pisistratizi la Atena, încearcă să îndepărteze ceremoniile legate de cultul eroilor, cult ataşat prin tradiţie şi prin oficianţii săi de marile familii eupatride, pe care aceasta, ca formă de guvernământ sprijinită de masele largi, căuta să le submineze şi pe tărâm religios. Dionysiile, introduse la Atena de către Pisistrate, sunt sărbători politico-religioase în care factorul politic este sensibil prevalent. Nu ni se pare însă nimerit ca mergând pe firul acestei idei să afirmăm că tragedia, interpretată ca fiind de esenţă eroică, ar constitui expresia unei ţinute intelectuale aristocratice, devenind în acest sens un manifest indirect al claselor deposedate de întâietatea politică în stat. împotriva acestei ipoteze eronate s-ar ridica însăşi mărturia textelor în sine, care nu arareori elogiază democraţia ateniană postbelică drept normă exemplară de organizare politico-statală. Nu mai amintim de faptul că Sofocle de pildă era legat printr-o amiciţie personală şi printr-o comunitate de idei cu Pericle, animatorul de frunte al politicii de mare putere democratică a

Atenei. Dificultăţile pe care le întâmpinăm în discutarea şi conturarea esenţei eroice a tragediei attice, reprezentată în chipul cel mai desăvârşit şi mai complex dej poezia dramatică a lui Sofocle, sunt în general aceleaşi dificultăţi ce se ivesc în reconstituirea unui întreg cultural-politic-religios, căci textele ne oferă o infinitate de variante de interpretare, toate mai mult sau mai puţin logice, rezultanta generală însă scapă cercetătorului neavizat care, pornind pe un singur făgaş, va privi întregul dintr-un unic unghi de vedere. Poate că cea mai indicată metodă este de a înconjura chestiunea centrală din toate părţile, a contura şi a marca datele şi etapele ei principale, a o situa în contextul istoric şi cultural respectiv, a o privi în general ca optica informată de toate izvoarele arheologice, artistice şi istorice şi a lăsa în fine pe cititor să-şi formeze el însuşi opinia.

cu riscul unei erori mai mari sau mai mici, mai mici în tot cazul, decât a-l dirija premeditat spre o unică interpretare ce suferă de defectul grav al particularismului. In măsura în care am reuşit să o facem, aceasta a fost şi intenţia noastră, cu singura uşurare pe care ne-am îngăduit-o, aceea de a considera cunoscute cititorului textele tragice de care ne ocupăm, ca pregătire minimă şi indispensabilă pentru înţelegerea semnificaţiilor poeziei tragice ateniene.

Dintre lucrările mai recente care neagă întru totul tragediei greceşti esenţa ei eroică, amintim scrierea lui Leo Aylen[1], care, argumentând că tragedia, aşa cum o cunoaştem, se naşte într-o perioadă democratică, are în consecinţă un caracter antieroic. Este evident că această interpretare şi altele de acelaşi gen înţeleg prin erou ceea ce epoca arhaică vedea în acest concept. O astfel de accepţiune a eroului este de la sine înţeles că nu putea fi dezvoltată în tragedia attică a secolului al V-lea. Că tragedia îşi are în bună măsură originea în cultul eroilor este un fapt, şi aceea că ea descrie suferinţele omeneşti în lupta individului pentru realizarea sa însuşi este un aspect cu totul diferit; diferit nu numai faţă de conceptul arhaic al eroului al cărui cult se afla la începuturile închegării tragediei, ci diferit de la Eschil la Sofocle, căci atât este de rapidă evoluţia ideilor după Războaiele medice, încît autori contemporani se situează prin momentul în care şi-au format personalitatea artistică în generaţii intelectuale deosebite. Eroul eschilean este încă nedesprins ca entitate de voinţă şi acţiune de planul divin, cu care se simte legat genetic şi la care trebuie să raporteze toate chinurile *(pâthea)* sale. Eroul sofocleic întrerupe însă legătura cu planul divin şi se află la un moment dat singur în faţa realităţilor exterioare şi interioare, ca Oedip în faţa Sfinxului. Salvarea sa depinde numai de el însuşi, tot ceea ce dobândise în experienţa vieţii ireversibile. La ’hil, umanul se proiectează pe planul divin, viaţa pe fundalul

Greek Tragedy and the Modern iVorld. Londra. 1964.' ■ ■'■-aiîK/1" ■"■■•■ -'■ lf

morţii, amestecându-se unele cu altele într-o existenţă nediferenţiată. Zguduirea adusă de Războaiele medice alungă pe eroul lui Sofocle din acest paradis într-o existenţă proprie, general determinată, dar particular imprevizibilă, ale cărei greşeli *(hamartia)* sunt suferite de individ fără a mai fi raportate, ca la Eschil, pe ecranul divinului, ci conexate naturii specifice a fiinţei umane, în sensul în care Heraclit afirmă că pentru om caracterul este propriul său destin. Citând o definiţie a lui Kirkwood[1], putem caracteriza tragedia lui Sofocle ca o piesă serioasă în care o persoană cu caracter puternic şi nobil este confruntată cu o situaţie specială la care răspunde în felul său propriu. La Sofocle, eroii sunt buni şi generoşi; această bunătate pe care le-o conferă poetul tragic a fost interpretată de unii cercetători ca fiind o dovadă a profimdei religiozităţi a autorului. Ne întrebăm însă dacă această interpretare nu este mai degrabă rezultatul unei optici creştine asupra unei situaţii ce greu am putea-o reconsti-titui altfel. Este adevărat că, uneori fără să ne dăm seama, alteori străduindu-ne să evităm alunecarea pe nesimţite pe poziţiile eticii creştine atunci când interpretăm tragedia attică, se produce tocmai această deviere a rigorii noastre critice. Aş vrea să subliniez aici în special acel fapt important care survine în mod! inconştient şi nu are nici o legătură cu convingerile noastre religioase sau cu ateismul celui care cercetează tragedia greacă. Este în fond vorba de a ne dezbăra, dacă lucrul este posibil, de toată contextura de idei pe care cultura europeană de factură creştină a ţesut-o în junii Antichităţii, alăturându-ne unei orientări mai noi pe care a iniţiat-o în domeniul artei antice Ranuccio Bianchi-Bandinelli (cf. p. 59).

Lupta individului cu realitatea interioară şi cu cea exterioară este ceea ce defineşte după noi conceptul eroului în tragediile lui Sofocle. Tragicul, prin opoziţie cu iraţionalul, este prima linie care conturează

la Eschil silueta eroului, pe care Sofocle o

[1] *A Stv.dy ofSophodean Drama.* Londra. 1958.

întregeşte şi o reliefează, definind în acelaşi timp esenţa tragicului în condiţiile noi ale desprinderii acestuia de planul divin. In acest sens, unul din scopurile tragediei este depăşirea *sentimentului tragic.* Eschil, remarcă Andre Bonnard[1], creează o lume în devenire, o lume în care efortul omului şi epuizarea progresivă a divinului lucrează împreună la dizolvarea forţelor tragice. Gilberte Ronnet" consideră însă, nu fără a stârni discuţii potrivnice, că tragedia nu rezolvă drama interioară a gândirii greceşti, împărţită între pesimismul tragic de factură homerică, acela pe care Platon îl excludea ca periculos pentru educarea cetăţenilor Republicii ideale după criteriile adevărului, şi optimismul cu care este incapabilă să realizeze sinteza pe care o va aduce doar creştinismul. Este, aşa cum arătam mai sus, una din interpretările axate în mod deliberat pe o optică străină, căci ce poate fi mai semnificativ ca depăşire a tragicului decât atitudinea lui Oedip înaintea morţii, ce poate fi mai optimist decât voinţa sa de a trăi după ce cunoscuse abisul în care se prăbuşise. Optimismul lui Eschil, subliniază Robert Flaceliere\ este lucid şi plin de o credinţă care nu este oarbă; el caută fără osteneală justificarea sa raţională în vechile mituri şi nu se realizează decât cu preţul unei lungi şi aprige lupte de conştiinţă. Raportul sentimentului tragic cu religia este, după unii cercetători, antagonic, căci de cele mai multe ori eroul depăşeşte pe zeu în mărime sufletească. Pe de altă parte, angoasa tragică nu este posibilă decât în afara oricărei speranţe în mila cerească, ce intervine uneori în ultimă instanţă ca un *dens ex machina* al rezolvării conflictului dramatic. La Sofocle, după părerea lui Jean Carriere[4], inspiraţia tragică s-ar axa pe demonizarea radicală a necunoscutului, cel puţin în spaţiul mitologic lăsat liber prin îndepărtarea zeilor olimpici; ea s-ar baza pe un fatalism nu absolut, ci parţial şi

La tragedie etl'homme. Paris, 1951, p. 211.

'Le sentiment tragique chei tesGrecs, inR.E.G. 1962. pp. 327-336. *Histoire litteraire de la Grece,* Paris, 1962. *Le tragique chez Ies Grecs, înR. E. O.,* 1966, pp. 6-37.

condiţionat la nivelul omului. într-altă interpretare, în cea aristotelică în special, tragicul trebuie să producă milă şi teamă, milă pentru că greşeala nu este intenţionată, teamă pentru că pasiunea fără margini poate duce la cele mai mari calamităţi. Este cazul teatrului lui Euripide, pe care Aristotel îl are în mod constant în vedere în discufarea tragediei antice, deşi îi critică erorile formale, de tehnică. Dar teatrul lui Euripide, prin exacerbarea pasiunii şi a consecinţelor ei, se află exact la extrema opusă tragicului care este luciditate la Eschil, voinţă cognitivă şi libertate, în special la Sofocle. In măsura în care rândurile de faţă sunt şi nişte note de lectură, marginalii la textele lui Eschil şi Sofocle, completarea lor cu parcurgerea dramelor lui Euripide se impune de la sine. Căci nu putem aprecia mai exact teatrul celor doi tragici decât prin ceea ce-l deosebeşte de Euripide.

Eroismul lui Oedip este un eroism filosofic, un curaj aşa cum îl defineşte Socrate, nu ca o aruncare inconştientă cu capul în necunoscut, ci ca o deliberată şi conştientă opţiune în favoarea vieţii.

Iluminat de aureola victoriei asupra lui însuşi, a existenţei asupra nonexistenţei, a umanului asupra haosului, Oedip pătrunde adânc în sufletul omului de astăzi, al omului de totdeauna, agitat de mereu aceleaşi chinuitoare întrebări cărora le răspunde prin mereu noi sacrificii.

TRAGEDIA ŞI EXEGEZA CONCEPTULUI ARMONIEI ÎN STILISTICA GREACĂ

Ideea de măsură, de armonie, cu valoare estetică sau etică, constituie unul din conceptele prin care poate fi definit idealul grec. Am văzut mai înainte (cap. *Iraţional şi tragic la Eschil)* că zeii stau gata să pedepsească orice încălcare a limitelor decenţei şi ale condiţiei umane, că frica de *hybris* este peste tot prezentă în tragedia greacă, iar evitarea acestei greşeli constituie una din problemele-cheie ale introspecţiei psihologice antice. Este de la sine înţeles că extinderea ideii măsurii s-a produs şi în domeniul esteticii literare, şi *Poetica* lui Aristotel o consemnează de bună seamă: „măsura *(metrou)* este un element cerut în toate domeniile graiului" (XXII, 1458 b, 12). Urmărirea, pe cât ne-a fost cu putinţă, a conceptului măsurii, exprimat îndeosebi prin cuvântul *prepon* în teoria stilistică greacă, de la cele mai vechi mărturii până la cele mai târzii, străduindu-ne a surprinde evoluţia sa către o definire totală a artei prin această unică noţiune devenită condiţie *sine qua non,* ne pare folositoare înţelegerii nu numai a tragediei attice, despre ale cărei mijloace poetice şi scenice vom vorbi în chip special în

capitolul următor, ci şi a întregii civilizaţii greceşti, cu ale cărei producţii literare, cu cât avem un contact mai direct, cu atât mai receptabil devine fenomenul cultural respectiv.
Tragedia fiind o operă multivalentă a cărei unitate se realizează în conştiinţa spectatorului, noţiunea de *prepon* ne apare drept ordonatoare a acestor valenţe. De aceea în capitolul de faţă insistăm asupra chestiunilor teoretice legate de conceptul în discuţie, urmărindu-i în acelaşi timp evoluţia istorică, rămânând ca ln capitolul următor să exemplificăm câteva aplicaţii ale acestuia •Q ceea ce priveşte poetica, orchestnca sau mijloacele scenice ale tragediei.

în locul unei definiţii ad-hoc a conceptului ne mulţumim pentru început a cita cuvintele lui Cicero *{Orator,* 70): „ut in vita sic in oratione nihil est difficilus quam quid deceat videre — *prepon* hoc graeci appellant, nos dicamus sane decoram" (Ca şi în viaţă, într-o cuvântare, nimic nu e mai greu de observat decât ceea ce se cuvine: grecii îl numesc *prepon,* noi o să-i spunem de bună seamă cuviinţă). Şi Cicero adaugă o explicaţie ce are menirea să extindă sfera noţiunii: „eadem ratione orator verba sua acco-mmodare debet ad personas et eorum qui dicunt et eoram qui audiunt" (din aceeaşi pricină, oratorul trebuie să-şi potrivească cuvintele şi cu persoanele celor ce vorbesc şi cu ale acelora care ascultă). Această explicaţie a grecescului *prepon,* Cicero o dă de pe poziţiile retoricii latine, lăsând să se întrevadă un lucru esenţial, şi anume larga extensiune de care e susceptibilă noţiunea, extensiune căpătată în decursul unei lungi evoluţii istorice. Noţiunea este redată prin participiul *prepon* substantivizat al **unui** verb din fondul activ al cuvintelor, cu o lungă carieră în toată literatura greacă. Cele trei sensuri ale cuvântului, în ordine cronologică, ar fi: a) a se remarca *{lliada,* **XII,** v. 104; *Odiseea,* VIII, v. 172); b) a se concretiza prin înfăţişare, a avea aerul (Eschil, *Perşii,* v. 246) şi c) a avea un oarecare raport cu, a conveni (Platon, *Phaidros,* 278 d). Ca termen stilistic, *prepon* se dezvoltă din abstractizarea celui de-al treilea sens. Pe lîngă altele care vor apărea lămurit în cursul expunerii, trei sunt înţelesurile de bază ale lui *prepon:*
I. Cuvinte potrivite cu lucrurile despre care e vorba,
II. Caractere şi acţiuni potrivite cu ideile exprimate de acestea şi, în sfârşit, înţelesul cel mai abstract şi care se întâlneşte târziu la Longinos.
III. Caractere, acţiuni şi comportări asemănătoare celor întâlnite în realitate.
După cum se observă, graficul conceptului de *prepon* poate fi reprezentat printr-o linie ascendentă care porneşte de la o chestiune de meşteşug *(tehne),* urcă spre economia operei de artă şi
se îndreaptă către înţelesul ei, către mesajul pe care-l aduce, având de-a lungul întregii sale evoluţii semantice fluctuaţia sinuoasă între *tehne* (meşteşug) şi *ingenium* (talent). Zăbovim un moment asupra dualismului constant pe care-l întâlnim semnalat de critica literară antică, în mod direct sau indirect, sub diverse denumiri, şi anume dacă precumpăneşte meşteşugul asupra talentului, inspiraţiei, entuziasmului, sau invers? Platon se pronunţă în *Phaidros,* 244, pentru entuziasm, pentru inspiraţie, pentru acea posesiune a poeţilor de către Muze, faţă de care cunoaşterea regulilor tehnice nu mai este de nici un folos. Este evident că ideea poetului posedat de o divnitate, aflat în stare de transă, este o moştenire a barzilor homerici, a lui Demodokos sau, în fine, a prototipului mitic Orfeu, moştenire transmisă din Antichitatea greacă în cea romană (un *poeta vates* la Horaţiu) şi mai târziu, dar care cedează teren în faţa concepţiilor raţionaliste, lăsând meşteşugului partea cuvenită în realizarea operei de artă. Tudor Vianu, în *Istoria ideii de geniu (Postume,* p. 18) subliniază în chip remarcabil tranziţia de la concepţia poetului inspirat la concepţia despre poet ca profesionist remunerat, al cărui prototip este Arion din Corint. „Procesul profesionalizării poeţilor, — spune Tudor Vianu — începând dm secolul VI î.Hr., dar accentuându-se în veacul următor, a fost limpede recunoscut de un cercetător al originilor ideii de geniu, Ed. Zilsel *(Die Entstehung des Geniebegriffes,* 1926)". Zilsel deci recu-noaşte cauzele acestui proces în progresele economiei băneşti. „Dacă aruncăm o privire generală — scrie Zilsel — asupra dezvoltării poeziei greceşti de la începuturi până în secolul al V-lea, epoca deplinei înfloriri a economiei băneşti, putem spune că momentul religios, adică acel al entuziasmului în înţelesul lui Wteral a fost ttt îli î
entuziasmului în înţelesul lui
l, a fost treptat înlocuit în condiţia socială a poetului prin factori laici şi literari".

Prepon, asimilat, după cum vom vedea, condiţiei de bază a ■sublimului (la Longinos). se află la baza fluctuaţiei sinuoase 'Mre *tehne şi ingenium.* Părerea noastră este *că. prepon* serveşte

ca legătură între cei doi termeni ai dualismului sus-amintit, în sensul că reprezintă şi congruenţa talentului cu meşteşugul. Amintesc că Pindar, printre cei dintâi în literatura greacă după afirmarea raţionalismului, înclină către precumpănirea talentului dat de natură: „înţeleptul este cel care ştie multe prin natură (în chip natural)" *(Olimpice,* II, v. 94). Aşa este şi proorocul Tire-sias, căruia Oedip îi opune ştiinţa sa agonisită cu trudă timp de o viaţă *(Oedip rege,* w. 397-400).

Conceptul de *prepon* a înregistrat o continuă evoluţie de la apariţia lui la Platon până la Longinos, la care termenul dispare, rămânând totuşi în înţelegerea autorului cât şi în mintea noastră semnificaţia sa redată cu alţi termeni. La Platon, conform principiului măsurii şi armoniei, prepon este înţeles ca potrivire, ca armonie interioară a operei de artă. Astfel apare în *Phăidros,* 268 d, în *Legi,* II, 669 b, şi în *Republica,* 399 a: „Armonia şi ritmul trebuie să urmeze îndeaproape cuvântul". Faptul de a urma, de a ataşa în mod necondiţionat armonia şi ritmul de cuvânt se înscrie în noţiunea de *prepon.* Altminteri spus, acesta acţionează în virtutea principiului armoniei, dar cuprinde şi noţiunea de armonie. In legătură cu tragedia, Platon ne aminteşte, în locul mai înainte citat din *Phăidros,* că aceasta nu este decât compunerea armonioasă a părţilor unele faţă de altele şi a fiecăreia în raport cu întregul. In aceeaşi ordine de idei, Aristotel, fără a denumi armonia interioară a părţilor *prepon,* remarcă: „Fiinţă sau lucru de orice fel, alcătuit din părţi, frumosul, ca să-şi merite numele, trebuie nu numai să aibă părţile în rânduială, dar să fie şi înzestrat cu anumită mărime. într-adevăr, frumosul stă în mărime şi ordine, ceea ce şi explică pentru ce o fiinţă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar rămâne nedesluşită) şi nici una din cale afară de mare (în cazul căreia viziunea nu s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unităţii şi al integrităţii obiectului ca înaintea unei lighioane mari de zece mii de stadii)". *Poetica.* VII, 1451 a. Retorica socratică, expusă în

Phăidros, este după părerea lui Platon cea adevărată şi singura capabilă să educe spiritul printr-o logică strânsă şi *adecvată.* Sufletul este astfel captat, în sensul cel mai bun, prin argumente. Aşadar, legătura dintre exprimare şi logica strânsă poate fi privită ca o extensiune a lui *prepon* la textele filosofice şi, în general, la textele ştiinţifice. Problema conceptului în discuţie poate fi urmărită cu mult mai multe roade la Aristotel, unde chiar scrisul filosofic se pretează cercetării stilistice din punctul de vedere al conceptului ce ne preocupă, dovedind polivalenţa noţiunii şi valabilitatea ei pentru o diversitate de scrieri, fie ele literare sau ştiinţifice. în ceea ce priveşte menţionarea lui *prepon* ca atare la Aristotel, textul de bază se găseşte în *Retorica,* III, 7, şi se referă la calităţile vorbirii. E totuşi cert că Aristotel nu înţelegea numai atât prin *prepon,* adică potrivirea vorbirii cu faptele pe care le relatează, ci (după cum ne lasă să întrevedem Cicero, care-l parafrazează în *Orator,* 79) şi o calitate superioară care se detaşează de meşteşugul îngust al realizării operei de artă şi se referă la idealul ei, la frumuseţea al cărei mesaj nemijlocit este. După ce se înlătură aparatul, spune Cicero, „elegantia modo et munditia remanebit" (vor rămâne eleganţa şi frumuseţea). Chiar Aristotel completează noţiunea *As, prepon* cu cea de *anălogon,* înscrisă celei dintâi după cum se desprinde din construcţia definiţiei: „Vorbirea patetică sau descriptivă posedă *prepon* când este potrivită *(anălogon)* cu lucrurile de care e vorba" *(Retorica,* III, 7). *Poetica* ne dă şi mai multe indicaţii asupra sensului pe care *prepon* îl are la Aristotel, chiar dacă termenul nu figurează în acest tratat pretutindeni. Nu credem totuşi că greşim, afirmând de la bun început că la Stagirit el înseamnă două lucruri: congruenţa şi verosimilul. Este indiscutabil că atunci când Aristotel spune că tragedia a evoluat şi a încetat să se mai schimbe după ce şi-a găsit firea adevărată, se referă la ideea platonică a armoniei interioare, pe care am avut Prilejul s-o amintim mai înainte, la acel *prepon* pe care Platon îl Pomeneşte în *Phăidros.*

822461

în *Poetica,* XV, recomandă să se ţină seama de calitatea potrivirii caracterelor: există o fire bărbătească, scrie el, şi una femeiască bine definită; nici bărbăţia, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii. O altă calitate a caracterelor tragediei, ni se spune, este asemănarea cu cele existente în viaţa de toate zilele: şi iată că ideea verosimilului în artă este amintită în implicata ei asupra caracterelor. Această calitate, Aristotel o denumeşte *homoion.* Părerea lui Corneille *(Discours sur le poeme drama-tiqne),* acceptată şi de unii cercetători moderni, este că *homoion* n-ar însemna decât respectarea adevărului istoric. Istoricul şi poetul se deosebesc prin aceea că unul povesteşte întâmplări care au avut loc, iar celălalt întâmplări care ar putea să se petreacă. De aceea, conchide Aristotel, poezia este mai filosofică decât istoria. Conceptul de *prepon* este la Aristotel organic legat de originea imitativă a artelor. Omul a simţit nevoia imitaţiei pentm că aceasta îi era în fire. El se bucură când i se pun imagini, chiar neplăcute, înaintea ochilor, pentru că acestea îi amintesc de lucruri văzute anterior. Dacă n-am văzut mai dinainte obiectul înfăţişat, spune filosoful, lucrarea nu ne va place ca imitaţie, ci din pricina execuţiei, a culorii sau a unei alte cauze de acest fel. Verosimilul, sau mai mult nevoia de a verifica în artă traducerea fidelă a unei realităţi preexistente, constituie în concepţia aristotelică unul din izvoarele plăcerii estetice, ceea ce implică neapărat conceptul de *prepon* (potrivire) drept condiţie *sine qna non* a acesteia.
Conceptul de *prepon* la Stagirit nu desemnează numai însuşiri ale stilului, ci şi fapte *(prâxeis),* care, aşa cum am mai spus, trebuie să fie în concordanţă cu caracterele personajelor ce le săvârşesc. Faptele definesc fără îndoială caracterele; or, ar părea o falsă problemă să vorbim de *prepon* în acest caz, dacă nu am şti că ceea ce estetica literară greacă denumeşte caractere sunt de fapt prototipuri mitice legendare, modele esenţiale imuabile şi universal cunoscute cu care tragicii vehiculează şi cărora trebuie să le conformeze acţiunile ce le dezvoltă.

Referindu-se la tragedie, Aristotel, în *Poetica,* XIX, afirmă că în elaborarea acţiunii dramatice, efectele se produc uneori fără ajutorul expresiei verbale, dar că alteori ele sunt strâns legate de expresia verbală şi pregătite de vorbitor, urmând să se desfăşoare după cum grăieşte acesta: „Care ar mai fi într-adevăr rolul cuvântătorului, dacă lucrurile ar părea plăcute fără intervenţia cuvântului?" Autorul *Poeticii* insistă deci asupra congruenţei între cuvinte şi tensiunea acţiunii dramatice, care în desfăşurarea ei produce prin milă şi teamă purificarea. Vorbe nelalocul lor. sau nepotrivite cu tensiunea la care duce desfăşurarea evenimentelor, ar diminua efectul catartic şi ar scădea implicit valoarea estetică a tragediei. Pe de altă parte, pentru a transmite totalitatea intenţiilor conţinute de o operă literară, limba trebuie să fie limpede fără a fi comună. Este în totul limpede, spune Aristotel, când este alcătuită din cuvinte obişnuite, însă atunci ea este şi comună. Un exemplu în acest sens este poezia lui Cleofon şi Stenelos *(Poetica,* XXII), care este foarte clară, dar alcătuită numai din cuvinte obişnuite. Pentru a ieşi din acest cerc vicios, pentru ca limbajul să fie în acelaşi timp nobil, lipsit de banalitate şi limpede, el trebuie să fie pe *măsura lucrurilor* pe care le relatează, să nu pomenească „despre fapte măreţe în chip bicisnic, nici despre lucruri fără importanţă în chip măreţ, nici cu consideraţie despre ceva de nimic". Desprindem din cele de până acum că la Stagirit, indiferent de numele prin care este desemnat conceptul de *prepon (anălogon, homoion* etc), el înseamnă congruenţă şi verosimil; când se referă la stil, înţelesul de bază e potrivirea între formă şi conţinut şi armonia între părţile constitutive ale operei de artă.
Discipolul şi urmaşul lui Aristotel, Teofrast, va duce mai departe sistematizarea însuşirilor stilului într-o schemă logică, dând primul lor canon la care avea să se refere mai târziu critica alexandrină. Se pare că Aristotel ar fi tratat în *Retorica* sa despre zece însuşiri ale stilului *{virtutes dicendi).* Ed. Mayer, în *Prolegomena* la fragmentele cărţii a treia din *Retorica,* le

enumera: 1) puritatea limbii, 2) claritatea, 3) concluzia, 4) congruenţa, 5) verosimilul, 6) pateticul, 7) formarea caracterelor, 8) evidenţa, 9) plăcutul, 10) măreţia. In înşiruirea lor sunt aşezate în locul al patrulea şi al cincilea două însuşiri care ne interesează şi care sunt atât de legate între ele, încât în canonul fixat de Teofrast se suprapun. Este vorba de *prepon* (congru- : enţa) şi de *pithanon* (verosimilul). Faptul de a aşeza unul după j altul *prepon* şi *pithanon,* ca şi acela că la Teofrast aceste

două noţiuni se confundă, poate servi şi ca argument pentru desăvâr- 1 şirea demonstraţiei că Aristotel îngloba în conceptul pe care-l ! desemnează cu *prepon* sau *pithanon* şi ideea verosimilului în \ artă, o problemă majoră, care, aşa cum s-a arătat mai înainte, j aparţine celui de-al treilea sens de bază sub care trebuie înţeles I *prepon.* în ipoteza că reconstituirea lui Mayer ar fi justă, ne întrebăm de ce apare *pithanon* lângă *prepon* sau în locul acestuia. Este ştiut că termenul *prepon* este vechi; la un moment dat el a devenit atât de bogat în accepţiuni, încât utilizându-l ar fi fost greu să se ştie ce înţeles trebuie să i se confere, mai restrâns sau mai larg? Cum însă conceptul îşi continua evoluţia, aprin-zând în sfera sa din ce în ce mai multe sensuri, pentru a se indica cu precizie, atunci când este cazul, la care sens anume se referă denumirea, conceptul a căpătat o altă formă de exprimare, şi anume *pithanon.* Un aspect al acestei grupări a sensurilor ar fi după Stroux *(De Theophrasti virtutibus dicendi,* p. 51) că *pithanon* s-ar specializa la Teofrast pentru *narratio* (povestire), iar *prepon* pentru *oratio* (cuvântare). Şi este explicabil. Din cele de mai sus se desprinde că *pithanon* urcă spre limita superioară a conceptului, pe când *prepon* rămâne mai strâns conexat problemelor de limbă, căci cazul în care acesteia i se cere cea mai desăvârşită şi convingătoare alcătuire este evident *oratio* (cuvântarea), în tratatul său *Despre vorbire (Peri lexeos).* în forma în care ne-a parvenit. Teofrast numără doar trei însuşiri ale stilului, în timp ce Cicero *(De Oratore)* citează canonul teofrastic compus din patru însuşiri: 1) puritatea limbii, 2) claritatea. 3) congruenţa
(verosimilul), 4) construcţia (aparatul). Ele sunt aşezate într-o ordine anumită, iar *prepon,* ocupând locul trei, face legătura între claritate *(safeneia)* şi construcţie *(kataskene).* Gruparea sensurilor conceptului în *prepon* şi *pithanon* apare şi mai clară la urmaşii lui Teofrast, primul termen specializându-se, aşa cum arătam, pentru cuvântare *(oratio),* cel de-al doilea pentru povestire *(narratio).*

Sunt de spus câteva cuvinte, pe măsura puţinelor informaţii ce le avem (Diogenes Laertios, VII, 59), şi despre estetica stoică, pentru a ne da seama în ce chip priveşte aceasta conceptul de *prepon* şi ce loc îi conferă în canonul însuşirilor stilului. Stoicii îl aşază printre cele cinci însuşiri în locul patru. Diogenes Laertios ne reproduce pe scurt definiţia lui: *„prepon* este o vorbire potrivită cu conţinutul". Prin conţinut, numit de ei *prăgma* (de la verbul *prâtto,* a săvârşi o acţiune în calitate de agent), stoicii înţeleg faptul despre care e vorba în opera respectivă, evenimentul care se petrece în cazul unei acţiuni, sau obiectul înfăţişat ce apare în cazul unei descrieri. Stoicii consideră pe *prepon* ca o însuşire care se referă mai degrabă la fondul operei de artă decât la forma ei, bineînţeles rămânând totuşi una din garanţiile stilului. Şi tocmai pentru a arăta legătura între formă şi conţinut, pentru a sublinia că *prepon* continuă a fi o însuşire a stilului, ei folosesc în definirea lui termenul de *lexis,* consacrat încă de atunci ca referindu-se la stilul unei vorbiri (Teofrast îşi intitulează tratatul tocmai *Peri lexeos,* în locul lui *phrăsis* — cuvântare în general). Pe baza restrânsei informări pe care o avem la dispoziţie este greu de spus mai mult asupra accepţiunii lui *prepon* la stoici. Cât despre faptul de a considera această însuşire a stilului ca susceptibilă de un înţeles moral oarecare, nu ni se pare a avea un temei anume. Totuşi, spre deosebire de stoicii vechi, Panaitios încearcă a introduce şi în etică noţiunea de *prepon,* apropiind-o de cea de *înţelepciune (sophrosyne),* explicabilă prin avântul uman către armonie, idee pe care o distingem Şi la Longinos. Pentru Panaitios, *kalon* (frumosul) se referă la

structura internă, la „realitatea arhitectonico-ritmică" (Deme-trios. *Tratatul despre stil,* traducere C. I. Balmuş), iar *prepon* la comportările şi aspectul exterior al fiinţei umane.

Demetrios din Faleron (350—283 î.Hr.) este un aristote-lician de o factură deosebită. Notele de curs, copiate şi aranjate mai târziu sub forma *Tratatului despre stil* pe care îl avem astăzi, sunt o prelucrare a teoriilor stilistice ale lui Aristotel şi Teofrast. în cazul când Teofrast ar fi autorul formulării celor trei tipuri de stil, simplu, măreţ şi elegant (după părerea lui Wilamowitz[1] şi a lui Rostagni[2], Teofrast la rândul său sistematizase teoriile stilistice ale lui Socrate şi Aristotel), Demetrios preia clasificarea acestuia, îmbogăţind-o prin adăugarea unui al patrulea fel de stil, cel energic *(deinds).* El prelucrează cele patru tipuri de stil pe baza însuşirilor vorbirii ale lui Teofrast *(pretai lexeos),* combinându-le în chipul cel mai diferit şi cercetându-le în acelaşi timp din punctul de vedere al cuprinsului, al structurii frazei şi al expresiei. Dacă *prepon* nu are nici un rol în definirea caracterelor, este amintit însă (nu mai mult de şase-şapte ori în tot cuprinsul lucrării) atunci cînd se vorbeşte de cele trei puncte de vedere sub care, trebuie cercetate cele patru tipuri de stil amintite. Fiind exclus astfel ca termen canonic din alcătuirea celor patru tipuri de stil, *prepon* are următoarele accepţiuni pe care le enumăr:

a) Expresia proprie, cuvenită, armonioasă şi măsurată. In capitolul VI, Demetrios dă ca exemplu un pasaj din Xenofon unde acesta descrie rîul Teleboas: „Râul acesta nu era mare, ci frumos. Ritmul abrupt şi scurtimea frazei scot în evidenţă scurtimea râului şi frumuseţea sa. Dacă ar fi voit să spună mai mult, umflând fraza, Xenofon s-ar fi exprimat: acest râu, ca mărime era mai neînsemnat decât altele multe, dar le întrecea pe toate în frumuseţe; şi n-ar fi produs acelaşi efect asupra noastră. Expresia

[1] ***AsUmismus tindAtticitnus, xaHermes,*** voi. 35, 1900, **p.** 27. ~ *Aristotele e* ***cit'istotelismo,*** p. 110.

sa n-ar fi fost potrivită, şi am fi avut aşa-zisul stil rece". Este interesant să subliniem această afirmaţie, care apare atât la Demetrios cât şi mai târziu la Longinos, şi conform căreia lipsa expresiei potrivite dă naştere unui stil rece sau unui stil pueril (la Longinos). Despre stilul rece, în comparaţie cu stilul măreţ, Demetrios citează pe Teofrast: „E rece tot ce depăşeşte expresia potrivită cu ideea corespunzătoare" (Demetrios, 114). Remarcăm că şi la Demetrios conceptul de *prepon* nu se exprimă numai prin acest cuvânt, ci şi prin *pithandn,* ca la Aristotel (Demetrios, 222), sau prin *oikeia lexis* (vorbire potrivită — Demetrios, 114).

b) Expresia potrivită nu numai cu faptele *(prăgmata),* ci şi cu ideile. Demetrios este de acord cu retorul Policrate (sofist contemporan cu Isocrate), care face cu aceleaşi cuvinte elogiul lui Tersit şi al lui Agamemnon, pentru că în primul caz autorul vrea să glumească, şi măreţia stilului său este o glumă. (A se vedea de asemenea stilul lui Lucian în *Elogiul nmştei* şi *Poveste adevărată.)* „Gluma poate fi admisă — spune Demetrios — dar în orice subiect trebuie să păzim ceea ce se potriveşte *{prepon),* adică să adoptăm expresia corespunzătoare, şi anume despre lucrurile mici să vorbim cu simplitate, iar despre cele mari în cuvinte măreţe".

c) Expunerea convingătoare *{pithandn)* depinde, în afară de claritate şi de cuvinte obişnuite, de modul în care se face relatarea faptelor. Demetrios citează aici pe Teofrast, care susţine că explicarea pe larg nu lasă pe cititor să gândească, jignindu-i astfel inteligenţa. Această accepţiune a lui *prepon* (expunerea convingătoare) se integrează în cel de-al doilea sens pomenit la începutul capitolului (caractere şi acţium potrivite cu ideea pe care vor s-o exprime), sub care trebuie înţeles conceptul în discuţie, pentru că se referă mai degrabă la conţinutul operei de artă decât la forma acesteia.

d) în sfârşit, un alt sens, nemaiîntâlnit pînă la Demetrios şi de [a]ceea în afara oricărei sistematizări posibile: venind vorba

despre cuvântul emfatic *(onkeron),* care depinde de deschiderea vocalelor, de lungimea silabelor şi de formaţia cuvintelor, el afirmă că nu se pot scrie comedii decât în limba attică, în care există vocale închise, spre deosebire de cea dorică, fiind deci *potrivită* cu glumele subtile ale comediei *(tâis eutrapelias prepari). Prepon* nu mai are aici (Demetrios, 177) nici unul din sensurile cunoscute, ci se referă la o categorie stilistică ce ţine mai mult de fonetismul limbii, fapt la care fac într-un fel aluzie spusele lui Aristotel din capitolul XXII al *Poeticii:* „In schimb, nobil şi depărtat de uzul obştesc e graiul presărat cu termeni străini, denumire prin care înţeleg provincialismele, metaforele, cuvintele lungite şi tot ce se depărtează de uzul obştesc. Dacă cineva s-ar apuca totuşi să compună ceva numai cu asemenea elemente, rezultatul ar fi o enigmă ori un barbarism. Enigmă când n-ar folosi decât metaforele, barbarism dacă s-ar restrânge la provincialisme". Evident că cele citate nu tind a insinua că dialectul attic ar putea fi socotit provincial, ci a arăta sensibilitatea existentă atât la Aristotel cât şi la Demetrios faţă de potrivirea limbajului în stmctura sa fonetică cu subiectul pe care îl exprimă.

Deci, la Demetrios întâlnim conceptul de *prepon* cu trei accepţiuni principale şi una specială (a, b, c şi d) sub două sensuri de bază (I — cuvinte potrivite cu lucruri de care e vorba; II — caractere şi acţiuni potrivite cu ideea pe care vor s-o exprime) şi unul nou (cel abia amintit). Pe de altă parte, *prepon* este exclus din canonul celor patru tipuri de stil, dar apare printre cele trei puncte de vedere sub care trebuie privite acestea. Pe planul evoluţiei istorice a conceptului, Demetrios nu aduce nimic nou în afară de cel de-al treilea sens, care apare în mod cu totul accidental şi care nu se poate preta la o mai largă interpretare din cauza lipsei unei lămuriri suplimentare prin care să fie explicat textul menţionat. Dionis din Halicarnas nu este nici el original în interpretarea lui *prepon.* Tratatul său *Despre aşezarea cuvintelor* este o

resistematizare a noţiunilor stilistice de bază. în evoluţia opiniilor asupra naturii operei de artă, schiţată la începutul acestor rânduri, Dionis se integrează pe deplin acelei concepţii care avea să se încetăţeanească definitiv o dată cu mijlocul veacului al cincilea şi conform căreia produsul artistic nu este o rezultantă exclusivă a unui dar natural numit talent, ci mai mult al tehnicii care încearcă să imite faptele şi lucrurile din natură. Dionis defineşte *pe prepon* ca o calitate care potriveşte, care pune de acord personajele cu faptele lor. O altă semnificaţie constă în alegerea cuvintelor. Deci *prepon* nu este numai un procedeu stilistic; el devine o categorie stilistică, deoarece cuprinde alegerea şi aşezarea cuvintelor, două procedee stilistice diferite. Dar înţelesul pe care-l acordă Dionis nu reiese numai din definiţie. Tratatul său, împărţit în două părţi, prima ocupându-se de alegerea cuvintelor, cea de-a doua de aşezarea lor, cuprinde la mijloc un mic capitol special care se ocupă tocmai cu discutarea lui *prepon.* Mai precis, *prepon* este înţeles prin prisma aşezării cuvintelor. Nu ne folosim, spune Dionis, de aceeaşi compoziţie când ne mâniem sau când ne bucurăm, când plângem sau când ne temem. Este interesant să ne oprim asupra analizei unui pasaj din Homer pe care criticul nostru o face din punctul de vedere al compoziţiei ca ilustrare la *prepon.*

Odiseu povesteşte fenicienilor ceea ce a văzut în Hades. Aceştia îşi reprezintă chinurile povestite ca şi cum le-ar avea înaintea ochilor. Iată de pildă munca lui Sisif. Damnatul se străduieşte să urce pe piscul unui munte un bolovan greu. După ce. sforţându-se cu mâinile şi picioarele, reuşeşte să ajungă în vârf, piatra se rostogoleşte din nou la vale, şi chinul reîncepe. Strădania lui Sisif este subliniată nu numai prin alegerea cuvintelor, dar şi prin meşteşugită lor îmbinare. Deoarece nu dispunea de un ritm variat, Homer prin jocul silabelor scurte şi al silabelor lungi redă greutatea urcăm pietrei la deal. în prima parte a descrierii, pentru a evidenţia efortul, silabele lungi abundă, dar poetul măreşte **numărul** silabelor scurte atunci când piatra se rostogoleşte de pe culme.

în judecăţile pe care le emite asupra poeţilor şi prozatorilor, Dionis are mereu în vedere conceptul de *prepon:* „în timp ce Sofocle nu spune nimic de prisos, ci se opreşte la cele necesare (acest fel de caracterizări sunt făcute în lucrarea în mare parte pierdută *Peri ton poieton krisis — Cercetare despre poeţi),* Euripide se îndepărtează de multe ori de la *prepon* şi de la *kos-mon* (decenţă). De asemenea, în lucrarea *Despre arta stilului* la Tucidide, Dionis analizează cele patru însuşiri principale ale limbii marelui istoric atenian (aşezarea cuvintelor, varietatea figurilor, asprimea sunetelor şi scurtimea expresiei) prin prisma lui *prepon.* Aşadar, noutatea pe care Dionis din Halicarnas o aduce în îmbogăţirea conceptului în discuţie este ridicarea acestuia de la starea de procedeu stilistic la cea de categorie stilistică.

Scrisoarea către Positumius Terentianus, atribuită lui Longi-nos şi cunoscută sub numele de *Tratatul despre sublim,* este compusă pe la mijlocul secolului I d.Hr., fiind construită pe principalele puncte ale lucrării lui Caecilius din Kale Acte *(Despre sublim)* pe care îl comentează în amănunt, dar deasupra căruia se ridică prin înălţimea concepţiilor. Autorul, elev al lui Teodor din Gadara, polemizează cu Caecilius, apollodoreu înverşunat, primul care introduce pentru sublim termenul de *hypsos.* (La Aristotel, termenul este măreţia, stilul măreţ, *megaloprepeia).* Cunoscuta dispută între apollodorei şi teodorei este în fond reluarea pe un plan concret, polemic, a unei divergenţe în materie de estetică, la care am mai avut înainte prilejul să ne referim, deosebire marcată de estetica aristotelică faţă de cea platonică. Arta, după Platon, este o imitaţie a unei realităţi ideale. Aristotel, punând accentul pe meşteşug *{tihne),* arată că arta este imitaţia unei acţiuni sau a unui fapt concret. Platon însuşi, în *Republica,* IV. expunând teoria imitaţiei, se foloseşte de fapte care aparţin de *tihne,* dar accentul în interpretarea sa cade mai mult asupra fondului de idei al operei de artă. astfel că după el arta ar fi în adevăratul ei înţeles o *imitatio docta.* Conflictul sus-amintit se reduce deci la procentajul în care patosul, inspiraţia sau entu-

ziasmul, unul din cele cinci izvoare ale sublimului, intră alături de *tihhe* în economia operei de artă. Pentru Caecilius, care este aristotelician, esenţa artei este imitaţia unei realităţi obiective, realizată după nişte norme anumite. Aceleiaşi şcoli i se alătură şi Dionis din Halicarnas, despre care am discutat mai înainte.

Longinos singur întrevede că a imita înseamnă a înţelege cauzele operei de artă. Deci la baza imitaţiei, la baza operei de artă stă înţelegerea. Cu alte cuvinte, fenomenul artistic urmează fenomenului

cunoaşterii, dar în acelaşi timp elanul artistic constituie el însuşi un îndemn la cunoaştere. Fie că imiţi natura, fie că imiţi pe marii creatori, trebuie să retrăieşti condiţiile de viaţă spirituală din care a izvorât opera. Longinos înţelegea deci prin imitaţie nu reproducerea stereotipă, ci cuprinderea sufletului de acelaşi „duh divin" *{daimonion pneuma),* asemănător creaţiei. Emoţia pe care o produce arta este doar la un pas de emoţia al cărei fruct este.
Spiritul grec trăieşte în vremea aceasta un reviriment; din păcate este vorba doar de un reviriment al bunei înţelegeri a spiritului grec creator, consumat de mult în toate genurile, inclusiv în cel al oratoriei, a cărei decădere se deplânge în ultimul capitol al *Tratatului despre sublim.* înţelegerea spiritului grec creator, în felul celei a lui Longinos, este de mare importanţă în vremea aceasta când încep să se uite şi să nu mai fie actuale valori care cad în planul latent al cunoaşterii spre a fi redescoperite de umanismul modem. Aristotelician ca structură, lui Longinos îi este caracteristic un eclectism grafie căruia se manifestă înţelegerea largă şi exhaustivă a artei, lărgirea tuturor noţiunilor estetice şi descătuşarea lor de fomalism, încât faţă de tot ce se spusese în materie de critică literară până atunci, *Tratatul despre sublim* ne apare ca fundamentul unei estetici noi. Este de înţeles astfel că orice cercetare făcută asupra lui *prepon* rămâne incompletă dacă nu include şi lămuririle tratatului citat.
hi definirea izvoarelor sublimului, Longinos îmbină judicios teoria entuziasmului, a posesiunii demoniace, cu concepţia „tehnicistă".

atunci când atribuie „inspiraţiei", naturii, două din acestea [(a) fericita îndrăzneală în idei şi (b) pasiunea năvalnică şi însufleţită], iar meşteşugului pe următoarele trei [(c) formarea de figuri de cugetare, de cuvinte; (d) expresia verbală înaltă şi adecvată; (e) aşezarea şi legarea cuvintelor după demnitatea şi măreţia lor]. Printre cele cinci izvoare, ca şi în întreg tratatul, cuvântul *pre-pon* nu apare niciodată. Conceptul este însă desemnat prin „expresia verbală înaltă şi adecvată" *(gennâia phrăsis* — la Homer, Iliada, IX, v. 431, *gennaios* înseamnă potrivit, mai apoi evoluează către semantismul „măreţ"), sau definit prin contrariu, atunci când se notează greşelile care trebuie evitate sau unele procedee prin care se poate atinge sublimul, astfel:
a) prea multa căutare în materie de stil duce ori la răceală, care este un rezultat al umflării peste măsură a expresiilor, ori la o exprimare nefiresc meşteşugită, ori la o strălucire ridicolă sau jalnică, ori direct la lipsa de gust;
b) marile neghiobii au o singură sursă: goana după idei noi care nu pot fi puse de acord imediat cu materialul preexistent;
c) nepotrivirea înflăcărării cu subiectul *(pathos âkairori);*
d) aprinderea fără rost.
Dintre procedeele bazate pe principiul congruenţei prin folosirea cărora se poate atinge sublimul, Longinos aminteşte:
a) procedeul amplificării *(auxesis)* este folosit pentru ca dând înălţime locurilor comune sau intensificând expresia, să le poată înălţa până pe treapta sublimului, realizându-se astfel congruenţa între conţinut şi formă;
b) sublimul este în ceea ce priveşte conţinutul operei de artă un ecou al măreţiei gândurilor. Acestea, de multe ori inefabile, trecute prin prisma unei exprimări adecvate realizează sublimul.
Noutatea esenţială care apare în scrierea lui Longinos şi care caracterizează curentul esteticii noi este înţelegerea totală a operei de artă ca inspiraţie, de care trebuie să fie demne mijloacele exprimăm artistice. înţelegere care constă în necesitatea congruenţei între formă şi conţinut, între idealul artistic şi opera de artă.
Tragedia.;/ conce
ptul armoniei
, , 3
operei de artă, ca procedeu
şi
*
'*'■ '& ivi,, _.,

MYTHOS, DRAMA — MIJLOACELE POETICE ŞI SCENICE ALE TRAGICULUI

Aristotel împarte elementele tragediei în două categorii: elemente interne, caracteristice tragediei ca operă poetică, cuprinzând mitul *(mythos),* caracterele *{ethe)* şi judecata *(diănoia)* — şi elemente exterioare, printre care se numără elementul scenic *(ho tes âpseos kosmos),* cântul *(melopoiia)* şi graiul *(lexis).*
Despre mit, *Poetica* se exprimă: „In tragedie, autorii sunt ţinuţi să folosească numele transmise de tradiţie pentru motivul că ce-i cu putinţă, e lesne de crezut. Câte nu s-au întâmplat, nu mi se par nici cu putinţă, câte s-au întâmplat însă, e evident că-s cu putinţă, altminteri nu s-ar fi întâmplat" (1451 b, 15-20), şi apoi ceva mai departe (1454 a, 9-l3): „Din această pricină, cum am mai spus-o, tragedii nu se pot scrie decât cu isprăvile a foarte puţine familii. într-adevăr, în căutarea de situaţii tragice, întâm-plarea mai curând decât meşteşugul i-a făcut pe poeţi să introducă în subiectele tratate momente de acestea (ucideri de rude apropiate, *n.n).* Ca urmare s-au văzut nevoiţi să caute anume acele familii în care se petrecuseră astfel de întâmplări". Şi în fine (1451 b, 27-30): „Din cele ce preced, reiese dar lămurit că plăsmuitonil, care este poetul, caută să fie mai curând plăsmui-tor de subiecte decât de stihuri, ca unul ce-i poet, întrucât săvârşeşte o imitaţie, iar de imtat imită acţiuni".
Rânduirile din urmă ale lui Aristotel scot în evidenţă faptul că plăsmuitonil de subiecte, care este poetul, face această plăsmuire cu o finalitate: aceea de a exprima, prin categoria poetică a mitului, tragicul sau dramaticul propriu creaţiei sale. Fără o astfel de finalitate, plăsmuirea sa nu are noimă, căci de cele mai multe ori el este adus să modifice datele tradiţiei. înfăţişând însă pe scenă mitul, relatându-l ca atare şi limitându-se numai la aceasta, poetul dramatic, ne spune Aristotel, n-ar face decât să ne desfăşoare un crâmpei de epopee.

Problema pe care credem că suntem îndreptăţiţi să ne-o punem şi care nădăjduim că nu este o falsă problemă, constă în a distinge între mitul ca element interior, poetic, al tragediei, alăturat de Stagirit caracterelor şi judecăţii, şi mitul ca element exterior conceptului de tragic. Ne-ar preocupa deci raportul între tipaml mitic şi spiritul tragic pe de o parte şi simbolismul mitului şi tragic pe de alta. Evident că mitul furnizează tragediei prin bogăţia *faptelor* sale ţesătura dramatică ce alcătuieşte subiectul, aşa cum Aristotel o afirmă în rândurile mai sus citate, dar nu este mai puţin adevărat că în afara acestei contexturi, mitului îi mai revine un rol deosebit, suplimentar, acela pe care încercăm să-l desluşim în cele ce urmează. Astfel stând lucrurile, relaţiile între mit şi tragic în operele lui Egchil şi Sofocle vor fi fără îndoială deosebite şi aproape opuse situaţiei pe care o înfăţişează creaţiile dramatice ale lui Euripide.
O cercetare recentă defineşte mitul ca o ţesătură de simboluri care îmbracă un mister[1], misterul nefiind cu totul inaccesibil naţiunii. Dacă Aristotel recomandă alegerea subiectelor din cadrul ciclurilor mitice cunoscute, o face din două motive: a) că acele fapte care s-au întâmplat sunt cu putinţă, altminteri nu s-ar fi întâmplat, şi b) că ele sunt potrivite prin nenorocirile care le relatează cu specificul tragediei. Ne îndoim însă că Stagiritul ar fi sesizat în vreun fel legătura care există între tragedie şi mister prin intermediul mitului, chiar dacă vorbeşte de schimbările pe care subiectele mitice le aduc în faţa spectatorilor, trecând eroii de la soarta bună la cea rea din pricina acelor mari „greşeli".
Dar dacă raportul mit-mister este oarecum comun tuturor producţiilor tragice greceşti, fiind unanim recunoscut, raportul între tragedie şi istorie prin intennediul mitului, enunţat schematic de Aristotel („acele fapte care s-au întâmplat sunt cu putinţă, altfel nu s-ar fi întâmplat") se cere mai pe larg lămurit.
Concepţia greacă despre istorie ca cercetare a unor evenimente pentm a descoperi adevărul pe cale raţională nu excludea
[1] R. Y. **Hatbom,** *Tragedy. Myth andMystery,* Indiana, 1966. p. 25.

mitul, ci dimpotrivă îl îngloba, despuindu-l însă de elementul său miraculos. Grecul nu avea, sau în tot cazul nu avea încă în secolul al V-lea î.Hr. pe deplin format sentimentul retrospec-ţiunii istorice ca primă treaptă către o „obsesie a istoriei". Trecutul, în mare parte de tradiţie orală, puţinele scrieri ale logografilor, cele câteva documente epigrafice şi, în fine, memoria martorilor oculari încă în viaţă constituiau instrumentarul istoricului. Aceste resurse ne apar modeste în comparaţie cu producţia literară contemporană, dar explicabile fenomenologic prin aceea că în cursul evoluţiei spirituale ale unei comunităţi umane, proza şi proza istorică în special este cea din urmă care apare după poeziia

epică, lirică şi dramatică.
Fără a-i atribui lui Aristotel mai mult decât el însuşi a gândit, mi se pare că atunci când postulează folosirea mitului ca deţinător de fapte cu putinţă deoarece s-au întâmplat, se referă la mit ca cel mai vechi instmment al tradiţiei orale pe care-l cunoaşte istoria, şi numai aşa îl include ca garanţie a verosimilului în alcătuirea spectacolelor tragice. Tragedia şi istoria se întâlnesc astfel undeva pe un tărâm concret, şi nu credem justificată afirmaţia lui Del Grande[1] că ele se exclud prin însăşi esenţa lor.
Presupunând că s-ar fi pierdut majoritaitea ştirilor cu privire la bătălia de la Salamina şi nu s-ar fi păstrat decât *Perşii* lui Eschil, nu ne-ar fi fost oare de folos relatarea trimisului când astăzi, cu toate datele pe care le avem, ea oferă încă fapte suplimentare? Ar mai fi existat oare fiorul tragic, sau ce priză va fi avut el în rândul publicului, dacă tiparul mitic al faptelor din care urma să se exale era străin naturii omeneşti, ca un veşmânt pe care experienţa istorică a omenirii nu l-ar fi îmbrăcat niciodată?
Tragedia, ca şi toate creaţiile literare sau artistice ale unor vremi, este puternic ancorată în trecutul istoric prin mai multe feluri de înlănţuiri. Dintre acestea, una este cea psihologică, în sensul că istoria există în tragedie ca substrat psihologic, aşa

[1] C. Del Grande, *Tragoidia,* p. 179.

cum există şi în poemele homerice, reflectând mentalitatea vremii în care au fost create, şi nu aceea a timpului la care subiectul se referă. Pe de altă parte, istoria şi chiar istoria contemporană, îşi face larg loc în tragedie — aşa cum am avut mai înainte prilejul să relevăm —, deosebindu-se ca esenţă un gen de celălalt, fără a pretinde însă că se exclud.
Apropierea între teorie şi fenomenul literar a făcut ca cel puţin de un deceniu încoace să se vorbească tot mai mult printre istorici de rolul de document pe care textele literare îl au în conturarea cât mai realistă a unui cadru istoric. Pentru ceea ce ne preocupă, un strălucit exemplu îl constituie cartea lui Robert Flaceliere, *Histoire litteraire de la Grece,* Paris, 1962, care deschide perspective largi, încă neexplorate, nu numai unor sinteze, ci şi interpretării fenomenelor particulare, pornind de la documentul de natură complexă care este prin esenţa sa fenomenul literar.
Domeniul mitului este supus şi el unei statificări, unei sedimentări istorice, încât se poate pe bună dreptate vorbi de o arheologie a mitului, care se proiectează pe fondul comun al misterului pe care îl exprimă. Alături de mitul recent, care are la bază evenimente istorice întâmplate şi care evoluează către categoria generalului pliindu-se unor tipare preexistente, unor scheme largi al căror orizont se mărgineşte cu tărâmul misterului ce vrea să-l explice prin simboluri universale, se găseşte mitul arhaic, rezultat al imaginaţiei meditative străvechi asupra unor funcţiuni capitale ale vieţii ca naşterea, dragostea, moartea. Contemplarea virginităţii înfloritoare, a paternităţii, a maternităţii, a îndreptat cugetarea primitivă către cauzele ascunse şi eterne ale acestora, dând chip şi putere divină fenomenelor elementare care o fascinau. A apărut astfel Fecioara eternă, Mama eternă, Tatăl etern şi în fine Fiul etern. Diverse ipostaze, diverse figurări au luat naştere în locuri diferite, la neamuri diferite, răspunzând aceloraşi nevoi şi idealuri. Arta neolitică de pildă cunoaşte o largă varietate de asemenea reprezentări, dintre

care sunt de amintit prin vigoarea lor plastică idolii de la Cernavodă, fără să fie vorba de „influenţe" artistice care ar explica aceste asemănări.
Un stadiu următor în elaborarea mitului l-a marcat delimitarea eroului ca exponent al unui ciclu de fapte, ale căror semnificaţii şi efecte trec în mod integral asupra lui.
Faza mitului la care se referă tragedia este însă ulterioară acesteia. Aristotel spune (1449 b, 34-37): „în acelaşi timp, imitaţia de care ne ocupăm fiind imitaţia unei acţiuni, realizată de câţiva eroi (aici termenul *prattonton* nu mi se pare fericit tradus, căci dă naştere la confuzii; mai nimerit ar fi fost poate „de câţiva făptaşi" sau „de câteva persoane", căci cuvântul *erou* este *rezultatul* contopirii faptelor cu caracterul şi judecata, *n.n.),* iar aceştia, deosebindu-se în ochii noştri după caracterul şi judecata fiecăruia, elemente după care îndeobşte se cântăresc faptele individuale, urmează că pricinile acţiunilor sunt două, caracterul şi judecata, şi că la rândul lor acţiunile hotărăsc fericirea sau nefericirea oamenilor". Cât priveşte relaţia între caracter şi faptele eroului, am discutat-o mai pe larg în capitolele precedente; este momentul să subliniem acum măsura în care „liberul-ar-bitru" *(diănoia)* intervine în evoluţia eroului, scoţându-l de sub imperiul zdrobitor al predestinării mitice. „Liberul-

arbitru" se limitează în fapt la acordul sau dezacordul pe care eroul îl exprimă în „dialogarea" sa cu divinitatea sau cu ceilalţi oameni. Alături de *ethos, diănoia,* înlesneşte eroului ajungerea prin labirintul diverselor suferinţe *(pâthe)* la înţelegerea finală asupra semnificaţiei propriei sale biografii *(măthos).*
Aşadar, elementul nou pe care tragedia lui Eschil îl aduce în domeniul prelucrării mitului (fazele componente ale acestei evoluţii umiează în strâns paralelism metamorfozele constituente ale tragediei însăşi de la origini până la Eschil) este conturarea *personalităţii* eroului în cadrai tipanilui străvechi prin îmbinarea specifică a cauzelor şi a efectelor formulate prin *ethos, diănoia, pâthe* şi *mâthos.*

Aceasta nu înseamnă însă că eroul eschilean, a cănii personalitate este abia născută, scapă definitiv din ciclu; el se găseşte încă aproape în întregime sub stăpânirea „exemplului divin", cum denumeşte Del Grande[1] prezenţa legendelor divine în tragediile lui Eschil.
Participarea simbolismului mitic la crearea spiritului tragic este direct proporţională cu caracteml său general şi hieratic, cu toate că accentul cade în opera lui Eschil pe „exemplul divin", şi nu pe personalitatea eroului care se integrează ca instrument al mitului în structura tragică a operei.
La Sofocle însă suntem martorii unei evoluţii însemnate a personalităţii eroului, la detaşarea acestuia din tipaml mitului — la *remodelarea mitului,* în sensul în care tragedia sofocleică devine ea însăşi un *mit* al eroului respectiv. Cu alte cuvinte, asistăm şi pe planul mitului la acea dehieratizare a atitudinii poetului faţă de subiectul tratat şi faţă de spectatori, deşi conţinutul elementar al tragediilor rămâne tot reprezentarea unor întâmplări eroice în concordanţă sau în opoziţie cu voinţa divină. In tragedia lui Sofocle predomină, în definirea şi construcţia eroului, caracteral şi judecata *{ethos* şi *diănoia)* prin raport cu tiparul mitic. *Remodelarea mitului,* de care pomeneam, este aşadar şi o atitudine estetică a poetului faţă de subiectul pe care şi l-a ales, fără să prejudicieze în acest chip aportul, dacă există, al mitului la crearea specificului tragic.
Şi-n adevăr, acest aport există, numai că tragediile sofo-cleice transferă simbolismul şi implicit misterul mitului de la schema generală la obiectivul particular care este eroul. O dată acest transfer împlinit, se întregeşte pe de o parte în chip perfect conceptul eroului, iar pe de altă parte, tragedia însăşi îşi găseşte, evident cu semnificaţii superioare, rotunjirea deplină a esenţei ei. aşa cum o postulează originile genului. Eroismul este natura adevărată a tragediei, iar Sofocle a ştiut într-un fel genial să
[Ci Del] Grande. *op. cit.,p.* 81.

alăture arhaismul tradiţiei de noutatea transferului amintit. Dar în felul acesta el nu făcea decât să reactualizeze în cadrul unui gen literar deja constituit un conţinut şi o schemă rudimentară mai veche. Tragismul eroului arhaic era rezultatul chinurilor sale nesfârşite *(pâthe),* nicidecum al caracterului sau al judecăţilor sale, astfel că, schiţat superficial, tragicul mitului străvechi nu putea satisface cerinţele spirituale ale atenianului secolului al V-lea î.Hr.
Din punctul de vedere al mitului, creaţiile lui Eschil şi Sofo-cle vădesc aşadar două formule deosebite ale tragicului — *a exemplului divin* şi a *remodelării eroice a mitului* —, ele sunt în fond asemănătoare prin aceea că amândouă reliefează în felul lor specific misterul mitului. Este unul din motivele care ne îndreptăţesc să ne alăturăm acelei opinii ce separă opera lui Eschil şi Sofocle, denumind-o tragică, de cea a lui Euripide, considerată dramatică prin excelenţă — osebire de care ne vom ocupa îndeaproape în paginile următoare ale acestui capitol. Este necesar însă mai înainte să cercetăm abordarea de către Euripide a mitului şi semnificaţiile pe care acest mare poet i le conferă.
S-ar părea însă că între cele abia de curând spuse, privitor la misterul mitului ca sursă a tragicului în opera lui Eschil şi Sofocle, şi cele susţinute într-un capitol precedent, în jurul opoziţiei dintre iraţional şi tragic în opera lui Eschil, ar exista o vădită contrazicere.
încă din 1929 Bernhardt Schweitzer' scria că la greci nu există contradicţie între mit şi raţionalism, că elementele raţionale ale gândirii elenice stăpânesc structurile mitice ale secolului al V-lea î.Hr., care sunt, în ultima lor formă evolutivă şi cea mai semnificativă, tragediile greceşti.
Misterul mitului în accepţiunea noastră nu se referă la iraţionalul faptelor săvârşite de erou sau al întâmplărilor pe care acesta este nevoit să le înfrunte, ci se rezumă numai la structura

p. 246.
[1] B. Schweitzer, *Religiose Kunst* ***im Zeitalter*** *der Tragodie,* în *Die Antike,* **5, 1929,**

aluzivă, simbolică a tiparului mitico-dramatic, la *divinul exemplu* sau la *remodelarea sa eroică,* care este în fond o reproiec-tare pe un fundal străvechi a unor fapte tot atât de vechi.
în dramatizarea mitului, misterul nu este exclus de raţional, dar în acelaşi timp el nu se suprapune cu totul iraţionalului. Dacă tragicul prin rafionaliamul său are drept scop dizolvarea iraţionalului, aceasta nu înseamnă că el implică şi dizolvarea misterului. Dimpotrivă, am văzut că misterul poate fi una din sursele tragicului, şi nicidecum o ţintă de dărâmat pentru acesta, în cognoscibilitatea prin tragic a universului iraţional, misterul joacă rolul de prestigiu al unui catalizator; prezenţa lui în cucerirea raţionalului este necesară ca aceea a unui fundal negru care scoate în evidenţă obiectele mai puţin negre aşezate în faţa sa.
Mai zăbovim un moment înainte de a ne ocupa, aşa cum promisesem, de Euripide — pentru a ilustra prin creaţii moderne problema tragicului în dramatizarea mitului de către Eschil şi Sofocle.
Vorbind despre mitul lui Oedip ca paradigmă a tuturor miturilor dramatice, spuneam, şi continuăm a susţine, că tragicul nu poate izvorî din înlănţuirea faptelor, care în fond nu sunt decât un pretext pentru o contextură filosofico-poetică din care se degajă spiritul tragic. Iată-ne dar aduşi să recunoaştem unele date care îmbogăţesc şi precizează poziţia noastră. Faptele în sine ale mitului nu pot crea spiritul tragic, simbolismul mitului însă da. Pentru spectatorul secolului al V-lea î.Hr., deosebirea enunţată era uşor sesizabilă; nouă ne vine însă mai greu a înţelege o realitate ce-şi găseşte dificil echivalentul sau transpunerea în contemporaneitate.
Arta cinematografică, prin multiplele ei resurse de a se diversifica pe numeroase planuri, reuşeşte să sugereze în mare măsură raportul dintre simbolismul mitului şi spiritul tragic. Este suficient să amintim *Noaptea,* creaţia regizorului italian Anto-nioni, sau *Zidul,* după o nuvelă de Jean-Paul Sartre, în regia lui J- Roche. Exemplul din urmă este cât se poate de grăitor. Faptele

care compun subiectul, relatate ca atare, ar putea produce în cel mai bun caz o insignifiantă melodramă. Simbolul subiectului însă este ideea morţii. Tragicul reiese din aceea că eroul cunoaşte dinainte clipa când va surveni şi luptă din toate puterile trupului său biologic tânăr să depăşească prin vitalitatea lui acest zid de netrecut al morţii. Zbuciumul său nu înseamnă în faţa eternităţii neantului nimic mai mult decât presiunea disperată a degetelor crispate care scurmă în tencuiala zidului închisorii urme fosile ale dorinţei de a-l străpunge.
Analizând prelucrarea mitului de către Euripide, vom constata de la bun început că acesta procedează la o sistematică şi totală *demitizare a mitului,* Poziţia îi este caracteristică şi se integrează perfect concepţiei sale asupra teatrului ca dramă.
O seamă de exegeţi ai poetului atenian sunt unanimi în a face să decurgă toate atitudinile acestuia din gândirea sa religioasă. Fernand Chapoutier[1] îl priveşte măcar în parte ca un poet tradiţionalist, a cărui operă oferă un tablou general şi complet al religiei oficiale, un tablou evident formal, căci credinţa în zei a lui Euiripide este definitiv zdruncinată şi citibilă astfel printre rânduri, chiar dacă nu este exprimată în mod vehement, având în vedere caracterul oficial al spectacolelor dramatice.
Aram Frenkian[2] subliniază că Euripide nu este un ateu, dar nici un drept-credincios din punctul de vedere al religiei tradiţionale. Contemporan al sofiştilor, este pătruns mai adânc decât Sofocle de influenţa acestora, punând la îndoială cele crezute despre nemuritori, aşa cum Protagoras îşi începe cartea despre

[1] F. Chapoutier, *Euripide et 1 'accuei! du divin,* în **voi.** *La notion du divin depuis Homere jusqu* a *Phton.* Geneva, 1952.
[2] *Concepţia despre zei a lui Euripide,* în **voi.** *Studii de literatură universală,* 1956,
p. **141** şi **urm.**
s

zei cu cuvintele: „Despre zei nu poţi şti nimic, nici că sunt, nici că nu sunt, şi nici ce înfăţişare au, fiind împiedicat în cunoaşterea lor de neclaritatea subiectului şi de scurtimea vieţii omeneşti". Eruditul român consideră că pentru Euripide divinităţile sunt mari forţe ale naturii cu care se identifică. Deasupra tuturor există însă o formă a divinităţii supreme care este Zeus. Ca discipol al vechilor filosofi materialişti greci, Euripide înclină către divinizarea fenomenelor fundamentale ale-naturii: numele divinităţii devine adeseori un simbol care desemnează fenomenul natural respectiv. Ceea ce

Euripide critică în chip sever sunt zeii tradiţionali, antropomorfi, ai vechilor greci, aşa cum apar ei la Homer, la Hesiod şi în legendele populare. Imixtiunea lor în treburile omeneşti primeşte din partea poetului cele mai aspre invective. Iată de pildă ce spune Amphitryon în *Heracles* despre Zeus (w. 339-347):

O zeu! zadarnic te-am avut părtaş, Zadarnic te numesc zămislitorul Fiului meu — dar nu eşti tu chiar prieten Precum o crezi — căci zeu fiind, prin virtute Eu te întrec, un muritor ce n-a vrut Pe-ai lui Heracles fii să îi trădeze. Ştii bine că pe-ascuns venişi în patu-mi, Culcuş străin răpind; nimic în urmă Nu dăruieşti, iar prietenii nu-i străjui. Eşti zeu nepriceput, sau nu eşti drept!

Apollo este uneori acuzat de incultură, învinuit de oracole mincinoase *(Electra,* vv. 1245-l246):

Pe tine, Foibos — Foibos— dar să tac căci mi-e stăpân — Te-a înşelat, cu toate că-i atoateştiutor.

I se reproşează moartea lui Neoptolem şi lipsa în *Andromaca* (w. 1161 -l165):
mărinimie

Stăpânul care dă oracol tuturor, Preadreptul jude-al neamului uman, Astfel p&-al lui Ahilefiu îl răsplăti Când jertfa de-mbunare-i ***înălţă.*** *Ca omul rău, aminte şi-a adus De-o ciudă veche. Cum să fie înţelept?*

Dramatizarea mitului la Euripide este caracterizată de J. C. Kamerbeek[1] nu ca o interpretare fidelă a datelor mitologice, ci ca „scriere de tragedii despre realitate, astfel cum poetul o concepe — şi aceasta în cadru limitelor pe care i le impune mitul, sau, ceea ce este acelaşi lucru, prin interpretarea datelor tradiţiei, nu neapărat necesar în sensul tradiţiei, ci după concepţia poetului asupra realităţii". Tot astfel au procedat şi Eschil şi Sofocle la dramatizarea mitului, atitudinea lor faţă de acesta reflectându-le concepţiile asupra lumii şi omului. Dar, aşa cum spuneam, în plus faţă de Euripide, cei doi poeţi tragici înaintaşi au utilizat mitul ca o pârghie principală în crearea spiritului tragic.

S-a bătut atâta monedă pe ideea că realismul exterior al dramelor lui Euripide s-ar datora faptului că poetul a coborât eroii tragici la nivelul muritorilor, că abia mai este nevoie să insistăm asupra ei. O interpretare devenită de mult tradiţională, formula că Sofocle şi-a creat eroii aşa cum trebuie ei să fie, pe când Euripide i-a creat aşa cum sunt. Kamerbeek[2] menţionează însă că raportul erou-realitate devine mai clar dacă-l considerăm prin referire la mit, în sensul că Sofocle şi-a construit personajele aşa cum trebuie ele să fie pentru a da mitului vigoarea sa tragică, în timp ce Euripide le-a făurit aşa cum ele există în viaţa de toate zilele, desfiinţând misterul tragic al mitului. Ne alăturăm întru totul acestei interpretări a demitizării mitului la Euripide.

[1] *Mythe et* ***realite*** *dans* ***l'oeuvre*** *d'Euripide,* în voi. *Euripide. Entretiens sur* ***l'antiquite*** *classique,* **voi.** VI. Geneva, 1960. p.12.
: *Ibidem.* p. 24.

Mergând pe aceeaşi linie. A. Rivier' remarcă în teatral lui Euripide separarea definitivă a raţiunii de sentimentul religios, unitate conservată de mitul dramatic al lui Eschil şi Sofocle, care dădea acea vitalitate tragică operelor celor doi poeţi, separare care **transformă** raţiunea **în instrument** al distanţării pe care artistul o realizează tată de obiectul artei sale, în **instrument** al ironiei. Misterul mitului şi tragicul sunt înlocuite în teatral dramatic al lui Euripide prin ridicarea sentimentului de la particularismul individual la categoria generalului, reprezentând una din trăsăturile profunde ale naturii omeneşti, care prin forma ei exacerbată se constituie într-un adevărat *dâimon.*

Psihologicul are pentru noi şi pentru grecii vechi înţelesuri total diferite. Pentru cei de astăzi, psihologicul constituie o lume închisă care nu se explică decât prin ea însăşi. Pentru atenianul contemporan lui Euripide, psihologicul era deschis tuturor influenţelor exterioare, fapt care-l îndreptăţeşte pe V. Martin[2] să constate că Euripide nu a desfiinţat misterul mitului, ci poate l-a aprofundat, mutându-l totodată din sferele celeste în conştiinţa umană: „Omul este un tot complex unde acelaşi aspect nu do-mmă în mod continuu, şi astfel este şi la Euripide. Faptul că un personaj al lui Euripide îşi schimbă gândul, sau se pare că se contrazice, cu atât mai mult dă impresia că trăieşte. Dacă ar fi tot timpul acelaşi, dacă în el nu s-ar produce modificări, ar fi un manechin şi nu un personaj viu"'.

Del Grande[3] remarcă o caracteristică a teatralul lui Euripide în faptul de a utiliza intervenţia divină în rezolvarea conflictului dramatic. Exegetul italian ne lasă să înţelegem că nu e vorba de o simplistă dovadă de pietate, atâta vreme cât bine ştim care era adevărata părere a poetului despre cele divine şi despre divinităţi mai ales. Este vorba însă de un procedeu dramatic, utilizat ca o consecinţă a libertăţii luate în interpretarea mitului, a ieşirii din

[1] *L 'element demoniqne chez Euripide,* în voi. *Euripide. Entretiens....* p. 52. *' Psychologie beiEuripides,* in **voi.** *Euripide. Entretiens....* p. 162. [i] *Op. ciL.p.* 113.

tiparele sale tradiţionale, procedeu care vine să rezolve, în mod tradiţional faţă de logica internă a mitului, sfârşitul dramei.
Imensitatea creaţiei lui Euripide explică în acelaşi timp varietatea şi mulţimea legendelor folosite. Ele se întind pe toată perioada legendară a vechii Grecii, dinainte de momentul în care încep poemele homerice până la legendele din ciclul posthomeric. Poemele antehomerice, cântecele cipriene, îi furnizează lui Euripide subiectele unei drame păstrate, *Ifigenia în Aulis* şi a şase pierdute: *Alexandros, Skyroi, Telephos, Protesilas, Palămedes, Tennes* (Regele Tenedosului). Tot ele cuprind într-o formă prescurtată şi în poziţie secundară subiectele a încă patru piese, dintre care una singură s-a păstrat *(Heracles),* iar trei s-au pierdut *{Antiopa, Oedip* şi *Tesen).*
După cum observam, folosirea aproape exhaustivă a tezaurului mitic de către Euripide merge mână în mână cu demitizarea lui. Unii cercetători au susţinut că demitizarea mitului este direct proporţională cu critica severă a vechilor zeităţi antropomorfice greceşti. Pe de altă parte însă, se poate constata că aviditatea faţă de mit a lui Euripide, ar avea în tot cazul, dacă nu mai multe cauze, totuşi mai multe explicaţii. Una ar fi că poetul a rămas prin mit tributar tradiţiei teatrale a tragediilor **lui** Eşchil şi Sofo-cle, al căror continuator era, pe scena festivalelor dramatice de la Atena. O alta, constituită pe un paralelism, s-ar exprima prin aceea că folosea simbolul mitului pentru a justifica nişte pasiuni supraomeneşti, aşa după cum Eschil şi Sofocle justificau nişte destine supraumane. în fine, o a treia explicaţie a simbolului mitului la Euripide este intenţia sa de a face aluzie şi de a pune în paralel contemporaneitatea cu tradiţia istorică orală pentru a sublinia o dată mai mult şubrezenia lucrurilor omeneşti. Cuvintele lui Francois Jouan[1] ni se par pe de-a-ntregul lămuritoare: „între trecut şi prezent, între Războiul Troiei şi Războiul pelopo-

[1] *Euripide et Ies legendes des chants cypriens des origines de la Guerre de Troie ă* ***l'Iliade,*** **Paris,** 1966, pp. l-l0.

nesiac, Euripide este adus să releve atâtea analogii, încât de multe ori nu ştii dacă descoperă în istoria eroică învăţăminte şi consolări pentru oamenii timpului său, sau dacă aceste legende sunt pentru el numai un pretext pentru a-şi spune părerea asupra evenimentelor contemporane".
Dacă Războaiele medice au însemnat în istoria Greciei acea epopee naţională care dărui Atenei prilejul să se evidenţieze ca erou de factură homerică, ele au fost şi pricina, în chip indirect, a luptelor fratricide care peste o jumătate de secol s-au aprins între Sparta şi Atena şi s-au încheiat cu înfrângerea celei din urmă. Mai lipsit de noroc decât Herodot, Tucidide avea să istorisească hărţuielile şi sângele vărsat de greci unii împotriva altora în încleştări, s-ar părea lipsite de semnificaţie, pline totuşi de sensul greu al unor concepţii asupra lumii şi vieţii, ajunse în disperarea paroxismului antagonic să se înfrunte prin ascuţişul săbiei.
Iminenţa conflictului era previzibilă încă de la încheierea păcii de treizeci de ani între Sparta şi Atena (446), care punea capăt primului Război peloponesiac, dar de fapt deschidea uşa către cel de-al doilea, care a rămas cunoscut sub numele de Războiul peloponesiac. între- 446 şi 431, Atena nu a făcut decât să acumuleze prin politica ei de mare putere, prin avântul cultural şi economic, motive temeinice pe răbojul spartan, ţinut cu ranchiună de cetatea ce se vedea înlăturată, depăşită, nesocotită, săracă, sortită în fine unui rol secundar în toate domeniile vieţii contemporane.
Pericle, în discursul păstrat de Tucidide, se face interpretul a aceea ce era Atena prin comparaţie cu Sparta, iar cititorul acestuia va înţelege cu uşurinţă că dacă în spatele cuvintelor se ascundeau de bună seamă cauze economice, politice sau militare, ele nu erau decât o decurgere logică a acelui spirit **attic** sintetizat în mişcătoarele fraze ale Alcmeonidului, cu rezonanţă de testament şi de profeţie.
Se poate spune că lumea greacă trăia după 446, dacă nu în chip obsesiv, cel puţin în mod ipotetic sub eventualitatea

izbucnirii conflictului. Ostilităţile latente care se îndârjeau în dramul lor ireversibil capătă în urechea poetului sensul evocator al unui alt conflict, ce adusese deopotrivă nenorocire învingătorilor şi învinşilor. Starea dinainte de război era mai dramatică, mai tensionată, mai plină de angoasa multiplelor eventualităţi, decât starea de după război, dezastruoasă, dar concretă şi raţională în toată cruzimea ei. Războiul Troiei şi Războiul pelopo-nesiac: — viitorul — posibilul — inevitabilul.
Euripide aduce pe scenă tragediile agresorilor supuşi la îndelungi suferinţe şi pe cele ale învinşilor, arătând că zeii sunt schimbători şi că voinţa lor poate înclina uşor balanţa într-o parte sau alta.

Nenorocirile Atrizilor victorioşi sau ciuma, nenorocirea Atenei, bogată, sigură, bine condusă, ieşită învingătoare în primele ciocniri ale întinsului război, sunt evenimente care nu depind de ţările beligerante şi care nu există nici măcar în posibilitate, atâta vreme cât războiul nu a început.
Clarvăzător al tuturor acestora, Euripide, ca şi Tucidide, crede că momentul luptei fratricide poate fi totuşi depăşit printr-un suprem efort, printr-o superioară conştiinţă a grozăviei lui. Conştiinţele superioare au existat întotdeauna, dar s-au dezvăluit târziu, abia atunci când cancerul marţial rosese totul în adânc şi, ieşind învingător la lumină, îşi trîmbiţa destinul: moartea.
Cu Tucidide în raniţă, Thibaudet[1] lupta în tranşeele Franţei: — târziu, ineficace; Euripide însă avusese norocul să fie ascultat de Pericle. încercatul conducător al Atenei va fi făcut totul ca să impiedice inevitabilul, dar inevitabilul este din păcate întotdeauna în tabăra adversă.
între creaţiile poetice ale lui Eschil şi Sofocle pe de o parte şi ale lui Euripide pe de altă parte nu există, evident, nici o

[1] *La gnerre avec Thucydide,* Paris, 1922.

deosebire formală importantă, cum ar exista de pildă între tragedie şi comedie, care se ramifică încă de la obârşia lor — „amândouă ivite pe calea improvizărilor — spune Aristotel — una mulţumtă îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licenţioase". Stagiritul nu scapă niciodată prilejul de a distinge, e drept că nu cu suficientă claritate, între creaţiile lui Euripide şi cele ale înaintaşilor săi, lucru care ne-a făcut, aşa cum se va vedea în unele capitole care urmează, să considerăm *Poetica* drept un tratat scris în viziunea ultimei forme pe care a îmbrăcat-o tragedia, după care a încetat să se mai schimbe, şi care este cea datorată lui Euripide.
Tot atât de puţin clară, dar tot atât de difuză în tot cuprinsul tratatului, este relaţia aristotelică între tragedie şi dramă. Majoritatea comentatorilor textelor teatrului attic tragic au sesizat diferenţa de tonalitate, de vigoare, între Euripide şi înaintaşii săi, şi au explicat-o prin transformările pe care politicul atenian l-a suferit în cursul a peste o jumătate de veac; cu alte cuvinte, cu totul noi erau generaţiile cărora se adresau piesele lui Euripide, şi implicit ele trebuiau să se conformeze acestei realităţi pentru a putea fi produse pe scenă. Fidel concepţiei sale că Euripide desăvârşeşte tragedia, Aristotel îl şi numeşte cel mai tragic dintre toţi. Dar să analizăm metodic pasajele din *Poetica,* susceptibile de a distinge între tragedie şi dramă.
„Asta ar fi şi pricina, spun unii, pentru care scrierile acestea se şi numesc drame: pentru că imită oameni ce stau să săvârşească ceva" (1448 a, 28-30). Termenul de dramă ar fi venit din Pelopones: „Mai zic iarăşi că la a face ei spun *drân,* iar atenienii *prăttein"* (1448 b, 1). Stagiritul distinge de mai multe ori între tragedia judecată în sine şi cea judecată prin prisma reprezentărilor în teatru: „Cât priveşte faptul de a şti dacă până astăzi tragedia şi-a dobândit ori ba pe de-a-ntregul caracterele-i proprii, fie judecată în sine, fie prin prisma reprezentărilor în teatru — [a]ceasta-i altă întrebare" (1449 a, *5-9). în* fine, pasajul unde ni se Pare că Aristotel înţelege prin tragic dramaticul, deoarece pune

mai mult accent pe ordonarea faptelor în construcţia unei intrigi, este următorul: „Tragedia cea mai desăvârşită în teorie este cea construită în jurul unei astfel de intrigi (o intrigă bine închegată trebuie să fie simplă mai degrabă decât dublă... mai trebuie ca schimbarea de situaţii să nu ducă de la nenorocire la fericire, ci, dimpotrivă, de la fericire la nenorocire). Cei ce învinuiesc pe Euripide că nu face altfel în tragediile lui, sfârşite de cele mai multe ori cu o nenorocire, repetă greşeala celorlalţi. Cum am mai spus-o, o asemenea procedare este bună, şi dovada cea mai evidentă o constituie faptul că pe scenă şi la întrecerile dramatice, tocmai acestea se dovedesc cele mai tragice, când sunt jucate aşa cum trebuie. Cât priveşte pe Euripide, chiar dacă celelalte amănunte nu le ticluieşte bine, se arată a fi cel mai tragic dintre poeţi" (1453 a, 22-29).
Wilamowitz, în prefaţa ediţiei lui *Heracles,* definea tragedia attică într-un chip formal: „O tragedie attică este un fragment de epopee eroică complet prin el însuşi, care a suferit o tratare poetică într-un stil măreţ în scopul de a fi jucat de către un cor de cetăţeni şi de doi sau trei actori, prezentat ca parte integrantă la sărbătorile religioase oficiate în sanctuarul lui Dionysos".
De la învăţatul german încoace, critica filologică şi estetică clasică a parcurs un drum îndelung, astfel

că nu mai putem socoti astăzi tragedia greacă exclusiv o forma cetăţenească de exprimare a unui sentiment religios. Rolul comentatorului de astăzi, în domeniul pe care l-am abordat, este deosebit de dificil-Scopul său ar trebui să fie, după expresaia lui J. G. Warry, acela de a sistematiza într-o închegare originală observaţiile incoerente, dar valabile în cel mai înalt grad, pe care Platon şi Aristotel le fac pe tărâmul esteticii literare.
Cercetătorii mai noi[2] constată că aşa cum Aristotel deosebeşte artele de restul activităţilor omeneşti şi literatura de celelalte

[1] *GreekAesthetic Theory*, Londra, 1962. p. 149.
[2] R. Y. Hathorn. *op. cit.*, p. 218.

arte, iar drama de toate genurile literare,va fi deosebit, în tratatul pierdut despre comedie, locul anume pe care-l ocupă tragedia printre felurile de dramă — altfel nu s-ar explica mulţimea ambiguităţilor pe care orişice cititor al *Poeticii* le observă cu uşurinţă. Dar dacă ne detaşăm de textul aristotelic şi apelăm direct la poemele tragice, deosebirea este evidentă, judecând tragedia nu numai ca operă în sine, dar şi ca operă jucată. Orice regizor al teatrului antic îşi dă în mod instinctiv seama de deosebirile de punere în scenă între o piesă de Euripide şi una a lui Eschil.
Aristotel însuşi, numindu-l pe Euripide cel mai tragic dintre poeţii atenieni pentru motivul fericitei îmbinări a faptelor subiectului, se constituie în argumentator prin contrariu al teoriei* ce o susţinem. Şi iată cum: dacă Euripide, la mai puţin de o jumătate de veac după întâile tragedii ale lui Eschil, fusese nevoit să schimbe semnificaţia pieselor sale pentru a fi în pas cu mentalitatea publicului contemporan, de bună seamă că Aristotel, la mai bine de o jumătate de veac după moartea poetului, apucându-se să reconstituie istoricul tragediei, numea pe bună dreptate cel mai tragic dintre poeţi pe cel mai apropiat cronologic de mentalitatea vremii lui. Astfel, mentalitatea vremii lui Aristotel se găseşte mult mai departe decât cea a lui Euripide de semnificaţia tragicului la Eschil şi Sofocle. Dar, conform unei binecunoscute erori, de care nu scapă nici filosoful nostru, suntem tentaţi să judecăm lucrurile în *evoluţia* lor, ca şi cum cu cât ele s-ar apropia de noi, cu atât s-ar apropia de însăşi perfecţiunea absolută. Istoricitatea fiecărui fenomen, luat ca manifestare specifică a unui anumit moment, ne arată că el constituie *summum-ul* momentului respectiv, şi că nu este nici mai bun, nici mai rău prin poziţia cronologică pe care o ocupă în raport cu noi. Dar Aristotel era prea aproape de vremea lui Eschil ca să nu poată 'nţelege decât evoluţionist istoricul tragediei, şi mult prea aproa-Pe de timpul lui Euripide, dacă nu chiar în acelaşi climat cultu-[ra]l-ideologic, ca să perceapă istoricitatea fenomenului.

Nu facem decât a repeta un loc comun când spunem că pentru a avea deplina cunoaştere asupra unor fapte, ele au nevoie de perspectivă istorică, de o întinsă perspectivă istorică, căci înţelegerea noastră faţă de trecutul apropiat este limitată. Chestiunea poate fi lămurită prin compararea cu o situaţie similară din domeniul artelor plastice. Stilul sever are istoricitatea sa precisă; nici Fidias, nici Policlet, nici Lisip nu s-au întors vreodată la el ca la un „gen" deosebit. In schimb, la sfârşitul alexandrinismului şi începutul Imperiului, Italia abunda în opere realizate „în genul" stilului sever, venite din atelierele greceşti. Se crease deja perspectiva seculară, dispăruse în chip natural eşalonarea evoluţionistă, şi tot spontan apăruse înţelegerea momentului respectiv. Dacă judecăm astăzi tragicul lui Eschil şi Sofocle mai bine decât Aristotel, este de bună seamă şi din alte motive decât ale cunoaşterii exacte a trecutului, situat la capătul unei j vaste perspective temporale.
Plasându-ne deci pe poziţia că operele lui Eschil şi Sofocle sunt tragedii în sensul că ele exală sentimentul tragicului prin ■ ciocnirea „liberului-arbitru uman", caracterul şi judecata — ca să ne exprimăm în termeni aristotelici — cu determinarea şi voinţa divină, şi că tragicul este acea formă de cunoaştere născută din suferinţa pe care lupta inegală o implică şi a cărei semnificaţie este victoria prin însăşi existenţa luptei şi suferinţei ca atare — suntem nevoiţi să recunoaştem că teatrul lui Euri-pide, pornind de la o structură filosofică diferită, reliefează nu conflictul dintre om şi divinitate, ci pe acela dintre doi indivizi umani stăpâniţi în egală măsură de pasiuni supraomeneşti, că acest conflict are nevoie pentru a fi pus în evidenţă mai mult de fapte decât de atitudini, şi că aceste fapte închegate, care desăvârşesc structura întregului. îi dau denumirea şi înţelesul de *dramă.* Dacă din pricina bunei înlănţuiri a faptelor în alcătuirea subiectului Aristotel spune despre Euripide că este cel mai tragic poet. aceasta înseamnă că ele cu preponderenţă creează ..tragicul", ceea ce chiar definiţia tragediei postulează prin ..imitarea

unei acţiuni", înţeleasă de toată exegeza ulterioară ca definind o *categorie,* când de fapt ea defineşte o *esenţă.* Dar tragicul creat astfel de către fapte şi numai de ele este în fond *dramă,* acest gen de „tragic" rezultând în adevăr din buna închegare a lor şi din ducerea cu meşteşug la sfârşit a desfăşurării pe care le-o dă poetul în faţa spectatorilor în aşa chip încât să-i impresioneze profund.
O serie întreagă de cercetători au atras atenţia că tragicul are în special la Eschil şi Sofocle o caracteristică ce se suprapune într-un fel „misterului" mitului. Există *situaţii* tragice în care eroul este plasat înainte de a începe acţiunea pe scenă în faţa noastră, cum ar fi de pildă în cazul lui Oedip sau al lui Oreste, sau al Antigonei, sau al lui Eteocle şi Polinice, situaţii a căror rezolvare se produce înaintea spectatorilor. Tensiunea tragică preexistând astfel, nu mai este nevoie ca ea să fie „creată" prin acţiune. Aşa se explică de ce piesele lui Eschil şi Sofocle par nişte *statarii,* spre deosebire de cele ale lui Euripide.
Accentuând că Euripide este cel mai „tragic" poet pentru că este maestru în alcătuirea *acţiunii,* Aristotel recunoaşte implicit că de fapt situaţiile tragice şi tragicul în accepţiunea noastră îi lipsesc. E lesne de închipuit, chiar şi din punctul de vedere modem, că a născoci o înlănţuire de fapte, al căror rezultat să fie crearea de situaţii tragice, nu înseamnă nici pe departe tragedie, căci aceasta implică neapărat *rezolvarea* unei situaţii tragice.
Am avut prilejul să amintim la începutul capitolului, vorbind despre mit, un pasaj din *Poetica* (1454 a, 9-l3) în care se menţionează termenul de *situaţie tragică;* el este însă înţeles de Stagirit ca o rezultantă a unor fapte, şi nu ca un *datum* în care eroul se găseşte plasat şi de care să aibă o cunoştinţă parţială sau totală. Acest *datum* al situaţiei tragice, situaţie care preexistă deschiderii acţiunii pe scenă, face ca opera să nu sufere în fapt de lipsă de mişcare. La Eschil şi Sofocle, mişcarea eroului se produce în raport cu forţele absolute cu care se află angajat în luptă. Tensiunea acestei deveniri este cu atât mai ridicată, cu cât disproporţia între erou şi entitatea adversă este mai mare. La

Euripide, mişcarea individului se raportează la un alt individ, el însuşi în mişcare: dublu relativism caracteristic dramei.
Făcând deosebirea pe care am atenţionat-o între *tragedie* şi *dramă,* se cade să menţionăm, oricât de sumară ar fi trecerea noastră în revistă a principalelor probleme ridicate de teatrul atenian al secolului al V-lea î.Hr., raportul pe care creaţia teatrală îl întreţine cu publicul pe care-l implică. Veniild \ Orba doci de purificare, nu înseamnă ca o aaia rostit acest cuvânt, ne vuiH simţi obligaţi să luăm problema de la capăt, reinventariind numeroasele ipoteze ale unei exegeze fabuloase.
Ni se pare însă cu totul logic ca după ce am văzut modul în care Aristotel priveşte tragicul să controlăm dacă nu cumva şi abordarea chestiunii purificării este făcută în aceeaşi optică, întregind astfel cele spuse mai înainte.
Recentul studiu al lui M. Spiegel[1] vine în întâmpinarea intenţiilor noastre. In sufletul fiecărui spectator există o acumulare de emoţii şi de chinuri care trebuie la un moment dat slobozite. Unii oameni suferă din pricina faptului că viaţa lor este un şir continuu de nereuşite, de înfrângeri, de opresiuni morale şi complexe de tot felul. Speranţele nu le sunt niciodată împlinite, ci dimpotrivă e distrusă şi modica mulţumire prezentă de către soarta rea care nu-i părăseşte. Pentru această categorie de oameni, spune Spiegel, tragedia oferă o similitudine cu propriile lor necazuri şi înfrângeri, devenind astfel o consolare.
Platon denumeşte situaţiile similare ale minţii care acumulează necazuri sau chiar manii — boli *(nosemata)* — condiţii morbide. Aceste chinuri *(patthemata)* sunt elemente patologice în sufletul spectatorului, cuvântul fiind aproape sinonim cu *lypimta,* care apare în maximele şcolii hipocratice. Cât priveşte definiţia aristotelică, „curăţirea acestor patimi" *{ten toiiiton pathematon kătharsin),* nu se referă după Spiegel îfl
[1] *The Nature of Katharsis According to Aristotel, a Reconsideration, in Revne helgi dephilologie et d'histoire.* Bruxelles. 1965, 1. pp. 22-39.

mod exclusiv la milă *{eleos)* şi teamă *{phobos).* Nici nu este similară cu *kai hoson (ăllon) toiiiton* (a acestora — mila şi teama — şi a altora similare acestora). *Ton toiuton* înseamnă *patMmata,* acele suferinţe asemănătoare cu fiecare din ele (cu mila şi teama). Pe de altă parte, expresia nu se referă la situaţia tragică în sine, ci la cel care o percepe, deci la spectator. Chinurile personale ale spectatorului

sunt asemănătoare ca natură cu suferinţele reprezentate în tragedia greacă, iar puntea între suferinţa eroului tragic şi suferinţele private ale spectatorului este constituită din milă *{eleos)* şi teamă *{phobos)* prin care acesta reacţionează la evenimentul tragic.

I Că interpretarea expusă are toate şansele să fie cea adevărată, ne-o confirmă traducerile eruditilor secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, care au înţeles în acest chip expresia aristotelică. Spiegel menţionează pe A. Paccius (1536) şi Robortello (1548) care traduc *perturbaţiones eins modi;* Minturnus (1559): *id genus morbonim;* Victorius (1560): *huiuscemodi perturba-tiones;* Riccobonus (1585) şi Julius Paccius (1537): *tales pertur-bationes;* şi, în fine, Vossius (1647): *eiusmodi perturbationes.*

Apropierea pe care exegetul menfhonat o face între *katharsisul* medical definit în *Proble'mata* a lui Aristotel şi definiţia din *Poetica* este sugestivă. Stările purificării sunt cinci: 1) în sufletul unei persoane se formează stări dăunătoare; 2) individul nu este capabil prin puterile Iui să le elimine, din această pricină trebuie să ia din afară o substanţă ajutătoare care să-i ajungă până la suflet; 3) această substanţă provoacă emoţii violente care ţin atât de substanţa însăşi cât şi de sufletul persoanei; 4) substanţa nu rămâne permanent în suflet, ea nu trebuie să devină la rândul său Prilej de suferinţă; 5) substanţa iese din suflet ducând împreună cu ea chinurile depozitate în sufletul spectatorului. Astfel se produce purificarea. într-un anumit sens, vorba românească „mi-a "ters drept la inimă" corespunde celor de mai sus. Corul în *Tro-'enefe* lui Euripide exprimă concis această idee (w. 607-608):

Ce dulce-i plânsul pentru cei în suferiţi ţi Şi geamătul şi-ale jelaniei cântări.

După cum se constată, purificarea are loc la *vederea* unor *fapte* care întruchipează suferinţele eroilor de pe scenă, prin „simpatia" care se stabileşte între aceştia şi spectatori. într-un capitol următor vom avea prilejul să relevăm un alt aspect şi o altă semnificaţie a acestui circuit. Interpretarea lui Spiegel ne lămureşte asupra contopirii spectatorului cu eroul. Este astfel sigur că toată teoria purificării mai înainte expusă, în măsura în care ea este fidela expresie a spuselor lui Aristotel, se referă la purificarea *dramatică,* la sentimente şi nu la *idei* şi *atitudini* care formează obiectul unei purificări *tragice.*

Purificarea dramatică rezolvă chinurile individului prin raport cu lumea înconjurătoare a muritorilor, ale vieţii sale particulare în raport cu ea însăşi, atenuând contradicţia dintre ceea ce ea este în realitate şi ceea ce ar fi vrut individul să fie. Purificarea tragică rezolvă chinurile individului ca parte integrantă a genului uman, referindu-se la problema existenţei, la modalităţile acesteia, atenuând contradicţia între condiţia umană şi univers.

Dacă în paginile care urmează ne vom întoarce de câte ori se va ivi prilejul la opoziţia *tragedie* şi *dramă,* este spre a lămuri sub toate faţetele şi a. întări de fiecare dată deosebirea semantică şi filosofică ce se impune între cei doi termeni, în ceea ce priveşte creaţiile poetice ale lui Eschil, Sofocle şi Euripide.

Cât priveşte mijloacele poetice ale tragicului, vom încerca să trecem în revistă acele aspecte care sunt mai puţin cunoscute ş» care au fost relevate de cercetarea modernă. în tratatul aristotelic se găsesc desluşiri asupra întinderii tragediei (1451 a, 10-l5), asupra acţiunilor simple şi complexe (1452 a. 30-35). asupra

împărţirilor cantitative ale tragediei (1452 b, 15-25), a felurilor tragediei după subiect (1455 b, 30-34 — 1456 a, l-4), în fine asupra metricii, silabelor, părţilor vorbirii, subiectelor etc. (1456 b — 1461 b). Evident că nu asupra acestora se va opri atenţia noastră, ci dimpotrivă ne vom strădui să consemnăm acele importante mijloace poetice care au scăpat cercetării Stagiritului.

Ele se referă mai înainte de toate la plasticitatea ritmului şi la modalitatea de a scoate în evidenţă anumite accente ale gândirii poetului. Situaţiilor convenţionale în tragedie le corespund ritmuri convenţionale. Astfel, tetrametrul trohaic cataleptic a fost pentru o vreme ritmul conversaţiei, dar mişcarea sa cam agitată a fost pricina îndepărtării lui în cele din urmă şi a folosirii doar în cazul particular al sosirii unui personaj în goană mare şi care-şi pierde suflul, în situaţii deosebit de mişcătoare, sau în cazul unui dialog foarte animat.

Dimetrul anapestic este ritmul cântecului de doliu ca în Eschil, *Perşii* (w. 532-547), iar trimetrul iambic este extrem de obişnuit în conversaţie. Corurile au de regulă o ritmică foarte independentă, în care predomină însă tetrametrul anapestic cataleptic. Frumuseţea muzicală a textului tragic constă în marea libertate a frazei în cadrul ritmului. Drept consecinţă a acestei libertăţi apar pauzele de sens, care sunt cu totul altele decât cezurile reglementare. Tragicii greci au exploatat tocmai acest fapt

pentru a da valoare artistică versificaţiei. Prin aşezarea anumită a cuvintelor în vers, ei au urmărit să sublimeze, aşa cum arată Louis Roussel[1], diverse atitudini ale personajelor. De pildă, când o porţiune de sens este trecută în versul următor, ea capătă o poziţie tare, accentuată *(Perşii,* v. 290):
Tăcută-am stat o vreme, crunt lovită De soartă...

Le vers grec ancien. son harmonie et ses moyens d'expresion, Montpellier, 1954.

sau când spaţiul unui vers este fragmentat de întrebări şi răspunsuri, se obţine aproape o muzică (Euripide, *Bacantele,* v.l 181):
Şi cine? — De-a tui Kadmos... Ce-a lui Kdmos? — Fiicele.
Este cunoscut faptul că acumularea expresivă a consoanelor produce efecte onomatopeice, după cum cea a vocalelor efecte melodice. Cum se poate uşor presupune, altele sunt în limba greacă consoanele care creează efecte onomatopeice decât cele din limba română. Totuşi, o traducere atentă care vrea să utilizeze cât mai mult din resursele poetice ale textului antic, nu va lăsa deoparte acest important mod de expresie. Se vor găsi astfel, cu niţică strădanie, corespondentele onomatopeice care să redea întocmai intenţia originalului. Zgomotul mulţimii, redat în greceşte prin acumularea consoanelor *p, k, p,* s-ar transpune *(Eschil Perşii, v.* 388):
O mare zarvă de la greci se-auzi
acumularea *m, z, z* sugerează perfect zgomotul mulţimii şi larga lui respiraţie. Uneori consoanele exprimă, şi sentimente, ca de pildă o mânie puternică *(Oedip,* v. 334), redată prin *k, p* şi *g,* traductibilă:
O, cel mai rău din răi ce chiar şi-o piatră Ai mânia...
unde acumularea *r, r, r, p, tr* şi scurtimea cuvintelor redau în chip fidel mânia exprimată de ele. Tânguirea, geamătul Medeei (v. 340), având în greceşte o sonoritate obţinută prin acumulare de mai multe consoane *m,* îşi găseşte în româneşte transpunerea adecvată tot în acelaşi consonantism:
O zi mă lasă, azi măcar, să mai rămân.
Mult mai dificil de redat sunt rimele interioare ale hemi-stihurilor sau ale altor cuvinte plasate în poziţie simetrică şi care datorită flexiunii se sfârşesc cu acelaşi grup de trei sunete *(homoiotelenta).* De pildă la Euripide, *Fenicienele* (v. 1408):
O crimă-ngrozitoare, o crimă-ntristătoare.
Aici însă hiatus-ul poate să fie un indiciu că avem de-a face cu două versuri. Sau tot la Euripide, *Heraclizii* (v. 708):
Cântări de tineri şi cântări de coruri.
Unul din mijloacele poetice cu multiple valenţe, care ţin atât de structura versificaţiei cât şi de elementul verbal-auditiv şi chiar de cel scenic, este *stichomythia.* S-a remarcat încă de multă vreme structura simetrică a tragediilor greceşti în ceea ce priveşte părţile lor componente mai mari, iar cercetările mai recente' au dovedit simetrii interne pe fragmente mai mici, care, fiind mai uşor de cuprins pentru atenţia spectatorului, se constituie în procedee întrebuinţate de poeţi pentru a spori plasticitatea auditivă a textului dramatic. Spre deosebire de bucăţile corului, care erau cântate şi dansate, *stichomythiile* erau recitate, alcătuind prin simetriile lor simple sau complexe figuri imaginare la care erau sensibili ascultătorii spectacolelor tragice. *Stichomythia,* întocmai unui fronton de templu în care partea importantă, adică cea pe care cade accentul logic în desfăşurarea unei idei, se află la mijloc, are un apogeu, un punct culminant, numit *meson* sau *omphalos,* simetric înconjurat de părţi descrescânde ca intensitate. Ea poate fi constituită din dialogul între actor şi cor sau între doi actori. Iată de pildă în *Perşii* dialogul între Darius şi regina Atossa are o structură simetrică ce se poate rezuma în cinci elemente, dintre care cel de-al treilea grupează în jurul său restul de patru:
J. Myres, *The Structwe of Stichomythia in Attic Tragedy.* în *Proceedings ofBritish Academy,* 1948. pp. 199-231.

I întreaga armată distrasă, iar Xerxes se află în fruntea ei (w. 716-718).
II Greşeala a fost trimiterea unei armate de uscat atât de departe (v. 721).

III Un spirit rău a provocat dezastrul naval, iar acesta pe cel al armatei terestre (v, 728).
IV Fără armată, puterea Persiei nu mai există (v. 731).
V în ciuda dezastrului, Xerxes este oricum teafăr (v. 736). Primul vers din membrul I contrabalansează ultimul vers din
membrul V: „O, nu, ci lângă Atena-ntreaga oaste a pierit" (v. 716) şi „Noroc avut-a c-a ajuns teafăr la pod"; (v. 736).
Există *stichomythil* duble şi triple, simple sau complexe. O *stichomvthie* triplă cu structură simplă, formată din trei membre, avem în *Prometeu* (vv. 246-254). Prometeu dialoghează cu coral. în primul membra, coral se găseşte în poziţie centrală, în al doilea Prometeu, în al treilea din nou coral:
PR. De plâns înfăţişare pentru prieteni am. COR Şi mai departe făptuirii dat-ai drum? PR. Pe muritori de frica morţii i-am scăpat.
COR Acestei boli, ce leac i-ai mai găsit? PR. Speranţe oarbe-n pieptul lor am răsădit. COR Un mare dar facut-ai pentru muritori!
PR. Mai mult decât atât, focul le-am dat. COR Ce spui? Inflăcăratul foc e-acum al lor? PR. Să-nveţe multe meşteşuguri de la el!
Fiecare membra cuprinde câte o binefacere a lui Prometeu. I — îndepărtarea fricii morţii; II — dăruirea speranţelor; III — dăruirea focului. Poziţia centrală a întregii figuri este deţinută de versul: *Speranţe oarbe-n pieptul lor am răsădit.*

Importanţa acestei binefaceri este subliniată de versul următor al corului care o califică drept „un mare dar".
Numeroase sunt mijloacele poetice de felul celor exemplificate; enunerarea lor însă în întregime ar depăşi cadrai acestor rânduri, a căror intenţie este numai de a consemna chestiunea sub aspectul ei general.
O poziţie mediană între aspectul poetic al tragediei şi cel scenic ocupă coral. Este o tendinţă a gândirii greceşti de a da formă geometrică, spaţială, de a materializa orice idee, de-ar fi să ne referim numai la cele înainte spuse despre *stichomvthie.* Unirea elementului verbal-poetic cu cel coregrafic prin intermediul muzicii creează un spectacol deosebit de interesant, cu valenţe multiple şi apropiate de sufletul spectatorului, captându-l pentru ceea ce latura eminamente raţională a operei avea să-i transmită.
Din punctul de vedere al limbii, coral este acea parte a tragediei attice exprimată în dialect doric, ca urmare a faptului că poeţii au ţinut să cinstească astfel o veche tradiţie ce făcea să provină spectacolele tragice din Pelopones. Pe de altă parte, corul este elementul străvechi, care la originea genului se integra unui ritual celebrat în onoarea unui erou bun şi nobil sau întru liniştirea vreunuia rău intenţionat faţă de cei în viaţă. Astfel de ritualuri, constând din dansuri solemne şi din întreceri atletice, erau practicate de locuitorii regiunilor mediteraneene înainte de a se fi răspândit din Tracia cultul lui Dionysos; ele sunt şi astăzi obişnuite în forme diferite, dar asemănătoare totuşi, mai evoluate sau într-un stadiu mai vechi, după regiuni, la populaţiile din Africa, Asia de vest. India, Japonia, Australia sau America de Sud[1].
W. Ridgeway, *The Dramas and Dramatic Dances of the Non-European Races,* York, 1964. ediţie anastatică a celei din 1915.

Exegeza modernă a analizat originea şi funcţiunile **corului;** publicului larg fiindu-i cunoscută numai acea etichetare simplistă, înfăţişând realitatea într-o porţiune a ei, conform căreia corul era desemnat ca reprezentând poporul, mulţimea care asistă la zbuciumul eroilor. In *Prometeu* există un cor al Oceanidelor, în *Eumenidele,* un cor al acestora, în *Rugătoarele,* un cor al Danaidelor, însă nu e mai puţin adevărat că în *Oedip rege* întâlnim corul bătrânilor tebani sau în *Perşii* pe cel al sfatului Marelui Rege.
In privinţa corului, *Poetica* se exprimă în chipul următor: „Corul trebuie socotit şi el, ca oricare din eroi, un element al întregului; trebuie prin urmare să ia parte la ficţiune, nu ca în piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui Sofocle. La poeţii mai noi, bucăţile cântate de el nu au mai multă multă legătură cu subiectul decât cu oricare altă tragedie; de aceea se şi cântă ca simple interludii, după pilda dată întâi de Agathon. E însă vreo deosebire între a pune să se cânte asemenea bucăţi de umplutură şi a trece dintr-o tragedie în alta fie tirade izolate, fie chiar episoade întregi?" (1456 a, 26-32).
Care este cauza şi explicaţia faptului amintit de Aristotel? Cauza este de bună seamă aceea că tragedia

evoluase de la forma lirico-tragică (Eschil şi Sofocle) la cea dramatică, în care acţiunea fiind pe primul plan, corul devenea un adagiu, o moştenire supărătoare, un tradiţionalism al compunerii spectacolelor scenice, necesar prin aceea că satisfăcea cerinţele coregrafice ale genului. Stagiritul ne spune indirect că se treceau, de către poeţii mai noi, tirade izolate sau chiar episoade întregi dintr-o tragedie în alta, Antichitatea nefiind în general sensibilă la paternitatea operei literare. Rostul unor astfel de înjghebări, în care corul constituia simple interludii prin raport cu acţiunea, nu va fi fost nici pe departe cel „dramatic", ci ele erau fie roade ale grabei, vădind un public puţin pretenţios, sau, de ce n-ar fi posibil şi aceasta, un public estet, căutător încă al frumuseţilor verbale, al corurilor pline de rafinament ca bucăţi în sine, dar fără legătură

cu acţiunea, căci Aristotel însuşi afirmă că unii poeţi sunt remarcabili creatori de versuri, dar lipsiţi de inventivitate dramatică.
Ponderea pe care o avea coregrafia în schema generală a spectacolului răzbate până în construcţia versurilor, deoarece recitarea era strâns legată de figurile care se executau pe scenă[1], în *Perşii,* versurile 550-552 din întâia strofă a corului încep cu numele lui Xerxes, pe când cele exact simetrice din antistrofa (vv. 560-562) prin cuvântul corăbii:

Xerxes i-a dus, o, vai
Xerxes i-a dat pierzării
Xerxes fără de minte totul făptui — o, vai.

Corăbiile i-au dus, o, vai
Corăbiile îi pierdură
Corăbiile cu izbituri de moarte, vai.

Sau în *Oedip rege,* o situaţie similară în strofa şi antistrofa a doua a corului, ambele membre perfect simetrice în contextul respectiv (w. 1207 şi 1216):
O, chip al lui Oedip, vestit O, fiu al lui Laios
Dar atât elementul verbal *(lexis),* muzica *(melos)* şi mişcarea corpului *(kinesis somatike)* erau toate trei unite prin ritm.
Un cercetător român, Mihai Nasta[2], a stabilit că tragedia attică a secolului al V-lea î.Hr. este moştenitoarea stilului arhaic de interpretare, constând în recitarea orchestrică, cu deosebirea rolurilor inversate ale corului în sensul că acesta era preponderent în faza veche a genului, cedând cu timpul pasul actorilor.
' **H. D. F. Kitto.** *The Dance in Greek Tragedy,* **inJJf.S.,** 1955, **pp.** 36-41. " *Recitarea orchestrică. in stil de interpretare a dramei arhaice,* **în Studii clasice.** [1]**1959, pp. 30-75.**

Astfel, spectacolul „se construieşte sculptural, şi nu decurge ireversibil din succesiunea lineară a momentelor dramatice". Tragedia clasică conservă nealterată simetria internă a construcţiilor formelor vechi, fiind compusă dm părţi dialogate *(epeisodia),* în număr de patru, care alternează cu meditaţii lirice ale corului *(stâsima),* ele la rândul lor simetrice una faţă de alta, aşa cum s-a putut constata prin ritmurile strofei care se repetă în antistrofă. In fine, întregul poemului tragic este cuprins între pro-cesiunea inaugurală a corului *(pârodos)* şi cea finală *(exodos).*
Evident că schema amintită a suferit în decursul timpului sensibile alterări aduse de poeţii tragici, în primul rând din necesitatea de a uşura desfăşurarea elementului dramatic. Este meritul lui Vittorio de Falco[1] de a fi remarcat în legătură cu mişcările corului şi cu prezenţa lui pe scenă că aceasta nu este neîntreruptă şi că adeseori el este îndepărtat pentru a nu asista la unele făptuiri ale eroilor. îndepărtarea corului *(metăstasis tu horă)* în *Ajax* de pildă este înadins plasată în momentul sinuciderii eroului, pentru a nu fi martor al faptei sale. Dar dacă la Eschil şi Sofocle prezenţa corului în scenă pe toată perioada desfăşurării tragediei este în principiu o regulă generală, Euripi-de se dispensează adeseori de prezenţa lui pentru o perioadă mai îndelungată, dovadă în plus a evoluţiei tragediei către dramă prin scăderea ponderii părţilor lirice. In chip simetric se produce şi o a doua intrare în scenă a corului *(epipârodos),* fie că termenul se referă la a doua intrare în cadrul aceleiaşi tragedii, fie că desemnează o a doua intrare a corului considerată în cadrul trilogiei ca ansamblu, deşi în această din urmă ipoteză ar fi trebuit să existe şi un *par epipârodos,* o a treia intrare a corului, dacă în fine este vorba de acelaşi

cor, şi nu de un cor nou.
Mihai Nasta observă judicios în legătură cu ritmul că oscilaţiile perioadei acestuia nu sunt impuse din exterior, ca în cazul unui dans obişnuit, ci ele decurg din ţinuta silabelor cuvintelor

' *L 'epipârodos nella tragedia greca,* în **voi.** *Studi sul teatro greco,* Napoli, 1958.

rostite, astfel încât ritmul poate fi cu uşurinţă schimbat, amplificat sau comprimat. Ca şi coregrafia modernă, coregrafia greacă însuma nu numai tipuri felurite de paşi, ci şi mişcări care antrenau diversele părţi ale corpului: umerii, şoldul, capul, mâinile *(heironomiai).* Mişcările solemne ale dansului nu caracterizau în întregime desfăşurarea coregrafică a unei tragedii; existau dansuri vioaie, săltăreţe, care însoţeau de bună seamă un text similar al corului, ca de pildă *hyporchema* asemănătoare ca ritm dansului licenţios al *kordax-ului* şi al cărei rost era ca prin poziţia sa înaintea evenimentelor potrivnice să mărească discrepanţa între starea anterioară şi nenorocire şi să creeze celei din urmă o perepectivă tragică impresionantă. Un efect similar era obţinut şi prin îndemnurile corului la pace şi linişte, creând un climat de calm, urmat imediat de năprasnica dezlănţuire a evenimentelor.
De bună seamă că tragedia duce la cel mai înalt grad aspectul sculpturalo-verbal cu ajutorul muzicii şi al dansului; acesta există însă şi în proza greacă, şi în proza antică în general, scriitorii compunându-şi în mod deliberat frazele astfel ca ele să capete o vigoare plastică. Silvio Ferri[2] a urmărit, de pildă, canonul policleteian în alcătuirea frazelor lui Demostene, iar analizele stilistice moderne nu evită a cerceta operele contemporane (deşi ritmul este mai mult tonic decât cantitativ) şi sub acest punct de vedere.
Asupra locului şi semnificaţiei corului în compunerea tragediei, poziţia exegezei contemporane, pe care am mai avut prilejul s-o amintim în treacăt, constă în a sublinia caracterul său străvechi ca element princpal al tragediei primitive, caracter păstrat şi de tragedia clasică prin aceea că acţiunea, dialogul actorilor, se reliefează pe fundalul permanent pe care-l constituie, şi în a evidenţia faptul că de multe ori tot el dă numele operei respec-

V. de Falco, *Osservazioni snll 'iporchema in Sofocle,* **în voi.** ***Studi*** *sul teatro greco,* Napoli, 1958.
Nuovi *contnbuti esegetici al* ***„canone"*** *della săritura greca,* în voi. *Archaeologia,* Florenţa. 1962.

tive. Aceasta înseamnă că în acele tragedii cum ar fi de pildă *Eumenidele. Perşii, Troienele,* corul însuşi se individualizează, mtegrându-se în acest chip *structurii* acţiunii, mărind astfel *tonos-ul* tragic al întregului. Prin integrarea într-o acţiune nu vom înţelege desigur că chiar corul desfăşoară o acţiune, şi nici că el ia parte ca element pasiv. Ni se pare că legătura, dificil de altfel de realizat pe plan verbal, se produce în domeniul coregrafic. Prin această modalitate, corul se strecoară, se infiltrează în acţiune, şi ca un element difuz şi insinuant cuprinde în mişcările sale înseşi persoanele eroilor. De unde rezultă o dată încă în plus că tragedia greacă, pentru a fi înţeleasă, trebuie neapărat văzută, nu numai citită. Am merge chiar mai departe, afirmând că pentru a putea cerceta textele tragice şi a obţine rezultate spornice şi cu un grad înalt de valabilitate, cercetarea ar trebui să implice ajutorul actorilor, al unui regizor avizat, pe lângă cunoştinţele filologului clasic.
*** #   ***
în ciuda unor relative libertăţi de care tragedia se bucură în privinţa structurii sale ritmice, în privinţa scenografiei are să se supună unor reguli imuabile. Hopken' este primul care studiază tragediile din punctul de vedere al punerii lor în scenă, el fiind urmat de Dorpfeld[2] care demonstrează că toate teatrele ce ni s-au păstrat datează din secolul al IV-lea î.Hr., şi deci nu erau contemporane cu cei trei tragici attici, neştiindu-se astfel dacă scena înălţată faţă de nivelul orchestrei exista pe vremea lui Eschil. Pickard-Cambrigde" nu opiniază pentru o scenă înălţată, contemporană tragediei clasice.
în mare, informaţiile noastre cu privire la arhitectura şi funcţia diverselor părţi ale teatailui grec se reduc la tratatul vitravian

[1] *De theatro attico saecuh a.* ***Chr,*** *quinti.* Bonn. 1884.
[2] *Das griechische Theater.* 1896.
[3] *The Theater* ***ofDionysos atAthens.***

De architectura. Printre altele, acesta ne spune că o *skene,* care trebuia să existe din vremurile cele mai vechi măcar pentru a se masca actorii în spatele ei, avea un rol important în acustica edificiului, ea reverberând în *cavea* undele sonore, şi pentru aceasta era de multe ori construită din lemn. Cu timpul,

când paravanul de lemn a fost înlocuit cu unul din zid, funcţia de reverberatoare o îndeplineau nişte vase mari de bronz plasate pe podium-ul scenei în timpul spectacolului. în fine, acestui paravan îi revenea şi rolul de a servi drept fundal pentru decoruri.
Orchestra era zona în care evolua îndeobşte corul. In centru, sau câteodată pe arcul de cerc care o contura, se afla altarul lui Dionysos, care folosea, depinzând de subiectul tragediei, şi ca mormânt'.
Scena era acea parte aşezată în faţa orchestrei, la început la acelaşi nivel cu ea, mai târziu uşor ridicată, pe care evoluau actorii debitându-şi rolurile, fapt pentru care mai purta .şi numele de *logeion.* Pe scenă exista o parte mai ridicată sau o parte pe care se putea monta un decor cu funcţie de estacadă, pe care să circule apariţiile divine atunci când ele intrau în acţiune. Această zonă era denumită *theologeion.*
Uneori, mai ales atunci când subiectele pieselor o cereau, scena era împodobită cu statui. Crainicul în *Agamemnon* (w. 519-521) pomeneşte de:
...zeieşti strălucitoare chipuri, Mai luminoase ca-n trecut la faţă, Pe regele plecat de mult, primiţi-/.
In *Electra* lui Sofocle, Oreste vorbeşte de statuile aşezate în faţa porţilor, iar Andromaca îmbrăţişează statuia lui Tetis.
Decorul tragediei[2] era în general simplu, iar convenţiile scenice erau cunoscute publicului. Astfel, acesta ştia că personajul [c]are intra prin *pârodos-ul* din dreapta venea din *agora* sau din
^ **P. Aniott,** *Greek Scenic Conventions in theFifth* ***Centuiy*** *B.C.,* Oxford 1962.
J. Roux. *A propos du decor dans Ies tragedies d'Euripide.* în *R.E.G..* 1961. pp «-60.

port, cel care intra prin stânga sosea de la ţară sau din locuri străine, pe calea uscatului.
Un număr de şaptesprezece tragedii din câte ni s-au păstrat se desfăşoară în faţa unei clădiri, de obicei palatul basileului local. Spectatorul ştia de asemenea că zidul şi poarta figurate pe scenă erau acelea ale incintei palatului, că în spatele lor urma o curte, *aule,* mărginită de porticuri şi în care dădeau sala fecioarelor, gineceul, sala de oaspeţi, grajdurile. Semnificaţia acestui zid cu o unică poartă este, în opinia lui Jeanne Roux aceea a destinului: eroii pătrund înăuntru şi sunt prinşi ca într-o capcană, singurei ieşiri nu-i vor mai trece înapoi pragul decât morţi.
Considerând intrarea figurată de decor ca aceea a incintei palatului şi nu a palatului propriu-zis, se rezolvă de la sine o serie întreagă de nepotriviri ale montării scenice, dintre care amintim numai un exemplu. In *Bacantele* lui Euripide (v. 575 şi urm.) se vorbeşte de dărâmarea palatului de către Dionysos. Relatarea este făcută în faţa lui Penteu, care nu neagă, deci în adevăr prăbuşirea a avut loc, sugerată fiind de un zgomot produs în spatele decorului, care nu era afectat, deoarece nenorocirea atin-sese palatul propriu-zis, nu incinta şi clădirile adiacente acestuia.
într-un fel similar teatrului shakespearian, teatrul clasic attic se dispensa de decor, prin aceea că textul însuşi, bogat în părţi lirice constând din descrierea locurilor înconjurătoare, crea în chip suficient iluzia necesară desfăşurării spectacolului.
Două erau de altfel dispozitivele scenice mai importante, cu ajutorul cărora se realizau punerile în scenă antice. Maşina de zburat, constând dintr-o serie de scripeţi combinaţi care ridică un personaj pe o platformă, într-un car sau direct legat de mijloc, după cum era cazul, se bănuie că a fost folosită încă de către Es-chil. In *Ewnenidele* (vv. 403-404) se presupune că Atena apare în zbor. după înţelesul versurilor:
Aici sosit-am nelăsând urme în mers Şi ţară aripi, doar Egida vânturând.

Un dispozitiv mai simplu, denumit *ekkyklema,* consta dintr-o platformă destul de largă, aşezată pe patni roţi şi care era manevrată după nevoie pe scenă cu ajutorul unor frânghii, fie că era lăsată să alunece prin poarta decorului spre orchestră, fie că era trasă în sens invers.
In prima scenă a *Eumenidelor,* pentru a rămâne la acelaşi exemplu, Pythia intră în templul lui Apollo lăsând uşa deschisă în urmă. Prin ea, spectatorii vedeau pe Oreste, Apollo, Hermes şi Eriniile, plasaţi cu toţii pe *ekkyklema;* apoi platforma era slobozită să coboare spre orchestră, trecând prin poarta templului şi oprindu-se în faţa publicului. La apariţia umbrei Clytemnestrei, corul eumenidelor părăsea *ekkyklema* şi cobora în orchestră.
Folosirea combinată a celor două dispozitive producea de multe ori surprize. In finalul *Medeei,* desfăşurarea acţiunii conduce către o rezolvare prin *ekkyklema,* porţile decorului se deschid, iar ochii tuturor privitorilor se îndreaptă spre ele. Ca printr-o adevărată lovitură de teatru însă, Medeea apare deasupra lor, ridicată în aer cu maşina de zburat.

Evident că folosirea tot mai frecventă şi mai complexă a dispozitivelor scenice către sfârşitul secolului al V-lea î.Hr. reflectă ponderea din ce în ce mai mare pe care o capătă iluzia teatrală în organizarea reprezentaţiei, evoluţie care mergea mână în mână cu trecerea tragediei esclileene sau sofocleice către *drama* euripideică.

ISTORICUL TEORIILOR ASUPRA DRAMEI

Capitolul de faţă deschide a doua parte a lucrării, consacrată receptării tragediei greceşti, a esteticii şi spiritului tragic de către cultura modernă. In cursul acestei părţi se va insista de mai multe ori asupra unor căi contemporane prin care se poate ajunge la o imagine mai exactă a semnificaţiilor tragediei attice.

Ne propunem acum urmărirea teoriilor asupra dramei de după momentul aristotelic, dar în strânsă legătură cu gândirea filosofului sau cu influenţele ei posterioare, până când în cultura europeană apare critica filologică şi cercetarea istorică asupra originilor tragediei greceşti, care transferă pe baze mai solide chestiunea şi pune într-un fel capăt formulărilor estetico-dogma-tice care i-au premers.

Cu specificările deja menţionate asupra diferenţelor semantice între termenii *tragedie* şi *drama* şi asupra sensurilor filosofice deosebite atribuite acestora de către exegeza modernă, încercăm a expune în cele ce urmează, păcătuind poate prin didacticism datorită obiectului însuşi al expunerii, un istoric al concepţiilor asupra dramei în special şi asupra teatmlui dramatic în general, pe toată perioada în care teoria dramei este strâns legată de concepţia aristotelică, fie prin faptul că se raliază direct acesteia, fie prin aceea că ia poziţii diferite faţă de concepţiile filosofului grec.

„Tragedia, — spune Aristotel —, e aşadar *imitaţia* unei acţiuni *alese* şi *întregi,* de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe după fiecare din *părţile* ei, imitaţie închipuită de oameni în acţiune, şi nu povestită şi care, stârnind mila şi frica, săvârşeşte curăţirea acestor patimi."

Cum explică mai departe însuşi filosoful, un prim element al tragediei va fi fără îndoială elementul scenic, iar mai apoi graiul şi cuvântul prin care se realizează imitaţia; „mai trebuie adăugat că prind'

palele mijloace cu care tragedia înrâureşte sufletele — peripeţiile sau răsturnările de situaţii şi scenele de recunoaştere — sunt părţi ale subiectului, căci tragedia e imitarea unei acţiuni, şi numai în măsura în care e imitarea unei acţiuni e şi imitarea celor ce o săvârşesc".

în concepţia Stagiritului, tragedia are o întindere bine precizată, alcătuită fiind din părţi distincte — o unitate organică şi o formă care, acumulând încetul cu încetul toate detaliile constitutive, a încetat la un moment dat a se mai schimba, închegându-se într-un *canon* rămas după aceea imuabil şi în cadrul căruia aveau să se desfăşoare toate creaţiile dramatice de mai târziu. Acest canon avea la început prestigiul unei optime soluţii: în literatura şi teoria dramatică medievală, prestigiul scolasticismului aristotelician; în Renaştere şi Clasicism, prestanţa umanismului antic, redescoperit şi revalorificat în creaţii dramatice ce se voiau de egală poezie şi măreţie.

Cunoscută şi răspândită în critica literară antică era, pe lângă tratatul aristotelician despre arta poetică şi epistola horaţiană *Ad Pisones,* scrisă probabil între anii 24 şi 20 î.Hr. Compendiu al artei poetice în vremea romană, tratatul lui Horaţiu este şi în nu-meroasele-i referinţe la arta dramatică arbitrar, accentuând mai mult latura pur fonnală a scrierii: autorul dramatic va trebui să se conformeze celor cinci stasimoane ale tragediei attice, să respecte părţile, semnificaţia şi sensurile adecvate ale interven-ţiei corului, să respecte proporţiile, bunul-simţ în general şi, în fine. să facă uz în toate direcţiile şi în toate privinţele de conceptul armoniei şi măsurii, de *prepon.*

Epistola *Ad Pisones* a constituit sursa principală de informaţie şi de prelucrare a ultimului tratat al criticii literare romane, Păstrat doar fragmentar. *De comoedia et tragoedia,* datorat lui Aelius Donatus, profesor de gramatică al sfântului Hieronim, al cărui *floruit* se situează pe la mijlocul veacului al IV-lea d.Hr. Ca viziune asupra tragediei antice, tratatul lui Donatus se integrează mai degrabă concepţiei medievale, fiind în acest sens un

precursor al lui Dante Alighieri. Noutatea fragmentarului opuscul nu constă nici în adâncirea sau prelucrarea exegetică a însemnărilor aristotelice, ale căror definiţii le preia în sensul lor formal, nici în izvodirea unor noi formulări, ci tocmai, aşa cum spuneam, în sărăcirea şi redarea pur scolastică a

statuărilor tratatului grecesc într-o viziune a unei lumi în întregime diferită ca factură spirituală şi morală de cea ateniană a secolului al IV-lea şi care prefigurează prin toate tendinţele ei Evul Mediu timpuriu.
Opunându-se concepţiei tragediei înţeleasă ca o „fabula", ale cărei începuturi sunt liniştite şi sublime, dar al cărei sfârşit conduce către catastrofă şi horificaţie, comedia, în interpretarea lui Dante Alighieri, fonnulată în epistola XI către Can Grande della Scala (scrisă prin 1318) începe în circumstanţe adverse, dar sfârşeşte într-o situaţie veselă, întocmai comediilor lui Terentius. Opera sa *Divina Commedia* se deschide astfel cu *Infernul* şi se închide *Paradisul,* exprimată într-o limbă comună pe înţelesul tuturor. Distingem în această formulare nu numai deosebirea ce se face între forma tragică sau comică a acţiunii dramatice în sine şi concepţia tragicului absolut, care se poate degaja chiar dintr-o structură comică, ci şi fundalul acelei mentalităţi medievale creştine care considera negativă noţiunea de tragedie *(cantus hircinus),* în timp ce, dimpotrivă, comedia *(cantus* ***rum*** *ticus)* era privită de către poetul florentin în chip pozitiv. Osebirea lui Dante ne duce cu gândul la unele exegeze moderne asupra sensului tragicului la greci sau la valorile tragice ale comicului teatrului contemporan al absurdului.
Critica dramatică a Renaşterii italiene are multe legături de natură scolastică cu teoria dramatică a Antichităţii; acestea se datoresc în primul rând descoperirii tardive pe la sfârşitul secolului al XV-lea. a *Poeticei* lui Aristotel. Cunoscutul tratat al h» Bernardino Daniello, *La poetica,* scris în 1536, este de W prima lucrare de acest gen după sfârşitul Antichităţii, putem'0 impregnată nu numai de idei aristoteliciene sau horaţiene (ca pildă conceptul că funcţia poetului este de a da învăţături Ş' ''e'

desfăta, exprimat în epistola *Ad Pisones),* ci şi de formulări şi exemple care amintesc teatrul grecesc luat de model. Ne referim la binecunoscutul memento, adresat dramaturgilor, de a nu introduce în tragedie caractere drepte şi virtuoase care se schimbă prin nenorocirile soartei în firi nedrepte şi vicioase, fapt ce ar surprinde mai mult decât ar purifica prin trezirea sentimentului de milă şi teamă. De asemenea, corul trebuie să ia partea celui drept şi bun, oprimat pe nedrept, să-l consoleze şi să-l ajute să suporte şi să înfrunte soarta care i-a fost dată (fidel decalc după o altă cunoscută idee a epistolei *Ad Pisones,* care avertizează că, pe lângă cele de mai sus, rostul coralul este de a se integra în atmosfera dramatică a tragediei, evitând să se transforme în interludii străine de sensul şi ţinuta întregului context).
Antonio Sebastiano, cunoscut mai mult sub numele de Min-turno. scrie în latineşte un prim tratat intitulat *De poeta* (Despre poet) publicat prin 1559, bazat pe literatura latină a Antichităţii. Acestei opere dintâi îi urmează în 1563 un alt tratat, redactat de data aceasta în italiană, *Arte poetica* (Arta poetică), în care, deşi se discută piese în majoritate greceşti şi latineşti, exemplele sunt luate mai ales din literatura italiană. Cele două tratate ale lui Minturno au exercitat îndată după apariţia lor o sensibilă influenţă asupra producţiilor literare din Franţa, Anglia şi Spania. Interpretarea aristotelică este la Minturno plină de inteligenţă, fiind făcută sub forma platonică a dialogului: poezia dramatică este imitaţia acelor lucruri care, pentru a fi prezentate în teatru, trebuie să aibă o formă completă şi perfectă şi să se înscrie într-o anumită lungime; forma nu este naraţiunea, ci acea alcătuire din fflai multe personaje care acţionează şi conversează. Vorbirea lor este aleasă şi plăcută, acestea putând să danseze sau să cânte — Poezia dramatică folosind astfel trei mijloace de exprimare fie Ullpreună, fie unul câte unul, exprimare ce dovedeşte o pătrun-ere adâncă a sensurilor aristotelice.
u idee pe care o reliefează Minturno, dându-i toată ponderea fică mai ales producţiilor tragice, este arta cu care drama-

turgul ştie să dispară în spatele personajelor sale, trăsătură a inspiraţiei şi a talentului pe care Aristotel pune accentul cel mai puternic, căci, dacă exprimarea aleasă, naraţiunile bine întocmite sau bucăţile lirice deosebite prin poezia lor sunt uşor de alcătuit de către cel dăruit de muze, poetul dramatic cu adevărat înzestrat este acela care ştie să degajeze mila şi teama din tensiunea şi ciocnirile dintre personaje sau din ideile pe care acestea le vehiculează. Mintumo înţelege ideea de *katharsis* ca o participare directă a spectatoailui la acţiune prin sentimente şi gânduri care-i sunt proprii şi pe care le vede animate pe scenă după reguli anumite, al căror scop este nu de a tulbura atenţia acestuia prin stîngace procedee, ci dimpotrivă a i-o concentra în vederea realizării perfecte a sentimentului de milă şi teamă, ce se obţine numai prin suprapunerea exactă, conform normelor verosimilului, a

întâmplărilor mimate cu realităţile preexistente în sufletul privitorului.
Iulius Caesar Scaliger, născut probabil la Padova prin 1484. dar naturalizat francez, compune un tratat de poetică, apărut postum pe la 1561 sub titlul *Poetices libri septem.* Este vorba de o operă de compilaţie, de sentinţe emise cu jactanţă într-un stil polemic obişnuit autorului invectivelor contra lui Erasmus şi Cardanus. Lucrarea deformează prin schematizare concepţiile aristotelice, reducându-le la simple canoane formale. Iată de pildă una din formulări: „Tragedia pe de altă parte, foloseşte regi şi prinţese ale căror treburi sunt cele ale oraşului, ale fortăreţei sau ale taberei militare. Toate faptele au un aspect tulburător, prevalează atmosfera de vină, se află exiluri şi morţi'". Citând definiţia aristotelică a tragediei, Scaliger afirmă că nu doreşte a o ataca altfel decât prin adăugarea propriei definiţii: „Tragedia este imitarea sorţii potrivnice a unui om ales; ea foloseşte forma unei acţiuni, are un sfârşit dezastruos şi este exprimată într-un metru impresionant. Deşi. — spune Scaliger — Aristotel adaugă **armonia** şi cântecul, ele nu aparţin — după cum afirmă filosofii — esenţei tragediei, unica caracteristică a acesteia fiind acţiunea""-

Ca şi înaintaşul său Scaliger, Ludovico Castelvetro îşi înseamnă numele în câmpul criticii dramatice nu numai printr-o interpretare liberă a lui Aristotel, dar chiar printr-o traducere: *Poetica d 'Aristotele volgarizzata e esposta* (Poetica lui Aristotel tradusă şi explicată) — foarte adesea eronată pentru bunul motiv al stabilirii unui punct original de vedere. Formularea de către Castelvetro a principiului celor trei unităţi a fost începutul unor nenumărate dispute în Europa acelei vremi a anului 1570, data când apare tipărită la Viena opera sus menţionată. Acesteia îi urmează *Opere Varie Critiche* (Diverse opere critice), tipărită abia în 1727, la un secol şi jumătate după moartea autorului. In concepţia lui Castelvetro găsim formulări uneori surprinzătoare prin prospeţimea actualizării concepţiilor aristotelice. De pildă: „Tragedia nu poate să-şi împlinească rolul său numai prin lectură, fără a fi pusă în scenă şi jucată". Formularea celor trei unităţi, de care se face menţiune în toată literatura de specialitate ulterioară, nu este niciodată atât de imperios şi categoric redată până la Castelvetro, considerat pe bună dreptate ca fiind canonicul acestui principiu: „Tragedia trebuie să aibă ca subiect o acţiune care se desfăşoară într-un foarte limitat cadru de loc şi timp, adică în acel loc şi în acel timp în care şi pentru care actorii care reprezintă acţiunea rămân ocupaţi în timpul reprezentării; în nici un alt loc şi în nici un alt timp... timpul acţiunii nu trebuie să depăşească limita a douăsprezece ore". Cu o obstinaţie demnă de un teolog medieval, Castelvetro adaugă că „nu există nici o posibilitate pentru a-i face pe spectatori să creadă că au trecut multe zile şi nopţi, când ei ştiu foarte bine că în realitate s-au scurs doar puţine ore; ei refuză să fie astfel înşelaţi... este mult mai atrăgător atunci când soarta unui erou se schimbă într-un timp foarte scurt şi într-un loc anume, decât atunci când ea are loc într-un răstimp îndelungat şi în locuri diferite". Contemporanul acestuia, Shakespeare. va înfrânge cu **in** suveran talent şi cu un suveran dispreţ al mijloacelor scenice aceste **norme** artificiale închistate. în faţa unui public care avea

să se pasioneze şi să se lase captivat de verbul genial al poetului de la Stratford. Definiţia tragediei este la Castelvetro de factură aristotelică: „Tragedia este imitarea unei acţiuni măreţe şi complete, care are înălţime şi cuprinde fiecare din acele părţi care reprezintă cu vorba lucruri făptuite în chip plăcut fiecare în parte, nu prin naraţie; şi mai mult chiar, prin milă şi teamă conduce către purificarea acestor patimi" — dar de formulare scolastică, puţin clară şi sărăcind conţinutul de idei al definiţiei filosofului grec.
Este un merit al lui Castelvetro, pe care-l subliniem, acela de a distinge între sfârşitul tragediei, care poate fi trist sau vesel, şi sfârşitul comediei, care şi el poate fi trist sau vesel, precizând însă că tragedia fără un sfîrşit trist nu poate provoca — aşa cum arată experienţa — mila, nici teama. Atacând pe Iulius Caesar Scaliger şi pe alţi exegeţi înaintaşi pentru faptul că au pretins că poeţi ca Homer şi Vergilius au intenţionat să înfăţişeze cu predilecţie caractere în detrimentul acţiunii, Castelvetro aminteşte că Aristotel spune că acţiunea trebuie să primeze faţă de caracter. Este adevărat, însă învăţatul italian omite să adauge că tocmai aceasta este diferenţa pe care Aristotel o face între tragedie şi poemul epic.
Din toată exegeza Renaşterii italiene reţinem pentru subtilitatea şi pătrunderea spiritului ei interpretarea lui Minturno, rămasă ca un text clasic ce se poate citi cu foloase şi plăcere şi astăzi.
Deşi pătrunsă de teoriile Renaşterii italiene, în speţă ale lui Minturno şi Castelvetro, Renaşterea târzie din Franţa are antecedentele ei proprii, care coboară, în ceea ce priveşte teoria dramei, până la sfârşitul

Antichităţii şi începuturile Evului Mediu. Comentariile şi fragmentele lui Donatus şi ale lui Diomedes au fost publicate către sfârşitul secolului al XV-lea. Horaţiu le era cunoscut gramaticilor, ca şi capitolele despre teatru ale lui Vitru-vius. *La Poetica* lui Aristotel se făceau dese referinţe. Jodocus Badins. editor al lui Terentius (1504). este de fapt un compen-

diator al doctrinelor medievale în materie, specificate în *Prae-notamenta* ediţiei sus-menfionate. Lazare de Baîf, cunoscut traducător al pieselor greceşti, compune pe la 1537 o *Deffinition de la tragedie,* pe care o anexează traducerii *Eiectrei* lui Sofocle. Concepţia sa în acest opuscul, ca şi în *Dedication la Hecuba* (1544), este în întregime clasică. In *Epistre responsive au Roy de la Basoche de Bordeaux,* scrisă în 1526 şi aparţinând lui Jean Bouchet, clasificarea tradiţională a dramei în comedie şi tragedie se modifică în sensul includerii dramei satirice.
Impregnată de concepţiile estetice ale Pleiadei ne apare *L 'art poetique* a lui Thomas Sebillet, compusă pe la 1548. Tragedia greco-latină este tradusă în realitatea teatrului francez al veacului al XV-lea sub forma denumită *moralite,* în care, ca şi în prototipul menţionat, Sebillet cere să figureze fapte ilustre, măreţe şi virtuoase, adevărate sau în cel mai rău caz verosimile. *Les moralites,* precizează Sebillet, stau la mijlocul drumului între comedie şi tragedie pe când *Les farces* sunt în realitate ceea ce latinii numeau *mimi* sau *fabulae* priapice.
Absenţa unui gen tragic adevărat în literatura franceză a vremii este simţită abia de Jean de la Taille, care în *L 'art de la tragedie* — prefaţă la *Saiil le furieux* — se raliază principiului aristotelic al unităţii şi al decenţei faptelor petrecute pe scenă care nu trebuie să supere inteligenţa spectatorului, dar nu acceptă schema rigidă a începutului calm şi a sfârşitului tragic şi postulează necesitatea faptelor şi evenimentelor amestecate care, trecând eroii de la tristeţe la bucurie, să ofere spectatorului o imagine cât mai fidelă a vieţii reale. îndepărtarea de la esenţa concepţiei aristotelice este mai sensibilă. De la Taille nu îşi dă însă seama că în acest chip tragedia nu mai este măreaţă, ci comună, probabil modelul său în această direcţie fiind Euripide, ale cărui opere pot fi numite pe bună dreptate drame. In Franţa, spune De la Taille, Ies *moralites* au înstrăinat gustul publicului pentru tragedia pură greco-latină. pe care el o crede foarte nimerită să ilustreze şi să dea învăţăminte asupra unor evenimente contemporane.

Izolarea în care trăieşte Peninsula Iberică se manifestă pe tărâmul dramaturgiei începând încă din secolul al XV-lea printr-o tendinţă de independenţă care va duce către sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul celui următor, în perioada de aur a literaturii spaniole, la înflorirea unui teatru de factură neconfomiistă faţă de întreaga producţie exegetică asupra textelor antice pe care Italia îndeosebi o răspândise în vremea Renaşterii în întrea-ga Europă.
Capodoperele lui Lope de Vega şi Calderon, comparate cu producţiile reprezentative ale clasicismului francez, ale unui Corneille sau Racine, ni se înfăţişează crude, într-o stare nativă, apropiate de dramaturgia foarte receptivă a epocii elisabetane. Dintre cele mai timpurii manifestări ale criticii dramatice spaniole semnalăm *Arte de trobar* (Arta poetică) scrisă în 1423 şi cunoscută mai târziu sub numele de *Arte cisoria,* datorată lui Enriques, Marchiz de Villena, sau un alt tratat, intitulat simplu *Arte,* aparţinând lui Juan del Encina (publicat târziu, prin 1496). Agore de Molina scrie un tratat despre arta poetică ca prefaţă la al său *Conde Lucanor* (1575). Dar critica dramatică propriu-zisă începe în Spania către sfirşitul secolului al XVI-lea prin apariţia lucrării lui Juan Diaz Rengifo — *Arte Poetica Espanola* (Arta poetică spaniolă, 1592), influenţată în chip simţitor de critica renascentistă italiană. Natural că acel criticism de viţă tradiţionalistă clasicistă avea la dispoziţie împotriva dramei necon-formiste, şi aceasta prin *Filosofici antigua Poetica* (Filosofia poetică antică) a lui Alfonso Lopez, publicată în 1596. Ii urmează, din aceeaşi familie ideologică, cu aceleaşi idei şi argumente clasiciste primite prin scrierile lui Minturno, Scaliger şi Robortello, o serie întreagă de opuscule, dintre care *exempli gratia* amintim *Egemplar Poetico* a lui Juan de Cueva (1606), *Cisne de Apollo* (Lebăda lui Apollo) a lui Carvallo (1602), *Libro de Emdicion Poetica* a lui Luis Carillo (1611) şi, în fine, *Tablas poe'ticas* (Legile poetice) a lui Carcales (1616). Deosebit de virulentă împotriva dramei contemporane este lucrarea l»[1] Juan de Mariana. *Tratado contra los Jitegos Piiblicos* (Tratat

contra spectacolelor, 1609). în acelaşi timp, Lope de Vega publică vestitul său manifest-protest împotriva regulilor încorse-tante şi în special împotriva unităţilor: *Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo* (Arta nouă de a alcătui comedii în acest timp). Cervantes la rândul său atacă doctrina dramatică a lui Lope de Vega prin al patruzeci şi optulea capitol al lui *Don Quijote,* partea I, publicat prin 1605. De partea lui Lope se alătură o mulţime de apărători, printre care cel mai ilustru este dramaturgul Tirso de Molina cu ale sale *Cigarrales de Toledo* (Grădinile din Toledo) publicate în 1624.

Apărarea principiului untăţii de loc şi de timp nu este făcută de Cervantes cu o profuziune de argumente, ci mai mult pledând cauza bunului-simţ care nu poate îngădui ca o acţiune să se petreacă în cursul celor cinci acte pe cinci continente sau într-un răstimp de un secol. Astfel pusă problema, argumentaţia se face prin absurd, căci nici o operă dramatică, oricât de fantezistă şi liberă ar fi fost, nu s-ar fi putut desfăşura pe coordonate atât de vaste. Nici Lope şi nici Shakespeare nu vor duce până la această aberaţie înfrângerea normelor unităţilor, pentru bunul motiv şi în virtutea unui alt principiu — acela al unităţii interioare a operei dramatice, a încordării tensiunii de la care nu se poate sustrage autorul, fără ca opera sa să nu pară dezlânată sau prolixă. în fond, principiul untăţilor sau al unităţii nu este în esenţă o chestiune aberantă, în speţă însă, unitatea de loc, de acţiune şi de timp constituie doar una din formele sub care se poate manifesta principiul imuabil al unităţii unei opere în general şi al unei creaţii dramatice în special.

Lope de Vega crede că Aristotel este puţin confuz în expunerea originii tragediei şi comediei, dar se pare că în fond el însuşi este departe de a înţelege semnificaţia deplină a enunţărilor aristotelice, şi ca atâţia înaintaşi ai Renaşterii italiene ᵛede în amestecul de tragedie şi comedie însăşi oglinda vieţii ʳeale. Cât priveşte timpul, Lope nu face decât să se alăture tragicilor atenieni care ni-l prezintă ca învăţător, ca lecuitor a toate

cele. în realitate, unitatea de timp în tragedia attică este doar o consecinţă a scenarizării ei, căci întâmplările sau faptele la care se recurge în timpul acţiunii au loc la intervale cronologice apreciabile, care să permită împlinirea destinului sau verificarea oracolelor: aşadar, timpul, şi în special timpul îndelungat, intră în compoziţia tragicului, iar confuzia între acesta şi timpul scenic trebuie evitată. Dar la Lope, timpul dramatic tinde să se suprapună timpului cronologic, transformându-se din coordonată dramatică potenţială în element dramatic activ, fără să se confunde cu binecunoscuta unitate conform căreia se crea un cadru îngust acţiunii dramatice. Interpretată în acest mod, poziţia lui Lope de Vega şi a teatrului romantic timpuriu pe care-l reprezintă ne apare cu totul pertinentă.

Lectura apărării noii Drame pe care Tirso de Molina o încearcă în *Cigarrales de Toledo* ne edifică în sentimentul că mentalitatea epocii este cu totul înstrăinată, cel puţin pe pământul Spaniei acelei vremi, de toată scolastica cu circulaţie largă în timpul acela, în Europa. înstrăinată nu numai prin îndepărtarea de la teoriile antice, dar şi prin specificul şi calitatea argumentelor folosite în combaterea normelor clasice, a căror viabilitate sfârşită o evidenţia însăşi apariţia noii Drame, prizată de publicul larg şi iubită chiar şi de cei ce studiaseră în şcoală normele 'pe care acest teatru le înfrângea.

Deşi prima manifestare a principiilor aristotelice ale tragediei în literatura engleză apare în 1595, scrisă fiind încă din 1581, înaintea deschiderii marii epoci elisabetane, lucrarea datorată lui sir Philip Sidney, fondată pe o lectură atentă a filosofului grec şi intitulată *Apologie for Poetry* sau *Defence ofPoesie,* se referă în polemice incursiuni la destul de bogata producţie dramatică pre-shakespeariană, compusă din interludii, farse, moralităţi şi tragedii scrise înainte de 1580.

Formarea unui teatru tragic naţional în mai toate ţările Renaşterii europene marchează o etapă nouă. şi aceasta este mult mai evidentă în Spania şi Anglia, atât în exegeza tezelor

aristotelice, cât şi în traducerea lor în practica cotidiană a scenei. Dacă până în acest moment reflectarea preceptelor aristotelice se făcea simţită în exegeza sau practica dramatică a vremii în mod direct, o dată cu începutul secolului al XVII-lea, întâi în Spania, apoi în Anglia şi mai în urmă în chip definitiv în Franţa perioadei clasicismului, reflectarea dramaturgiei aristotelice se face în mod indirect, prin poziţiile nete pe care dramaturgii inovatori le iau împotriva celor ce stabiliseră false canoane artei dramatice după descoperirea tratatului aristotelic. Academismul tradiţionalist va continua să apere printr-o exegeză adecvată normele devenite caduce; în fond, vremea acestora trecuse, iar sfatul lui

Hamlet către actorii ambulanţi este de fapt actul literar de naştere al noii dramaturgii europene. Vom urmări deci, de acum înainte, ca într-o oglindă reflectarea aristotelismului şi influenţa sa în drama europeană prin reacţiile inverse pe care aceasta le adoptă faţă de vechile principii, care nu sunt altceva de fapt decât interpretarea tradiţionalistă şi deformantă a principiilor aristotelice. Detaşarea de exegeza anterioară, izolarea acesteia şi reîntoarcerea la sursele esteticii greceşti, fără prejudecăţile comentatorilor depăşiţi de progresul culturii şi umanismului, va fi una din importantele cuceriri intelectuale ale gândirii europene a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea.

în Franţa se conturează tendinţa inovatoare prin apariţia *Cid*-ului lui Corneille şi a întregii serii de discuţii şi luări de poziţie stârnite de această memorabilă şi crucială manifestare dramatică. Urmând imediat controversei *Cid-vâui,* apare în 1639 *Dis-cours sur la tragedie* a lui Sarasin, tratat formalist sprijinit pe principiile artstotelice, succedat imediat de o *Art poetique* a lui La Mesnardiere, operă pedantă şi stufoasă, întocmai ca *La pratique du theâtre* (1657), datorată lui Francois Hedelin, abbe d'Aubignac.

Dar înainte de Corneille împotriva unităţilor scrie Francois Ogier. în cunoscuta *Preface au lecteur* la a doua ediţie a piesei *Tyr el Sidon* a lui Schelandre, apăaită la Paris în 1628. Argumentul este inconsistent, iar comentatorul dă dovadă de o.săracă

pătrundere a teatrului tragic attic. De pildă, găseşte că Eschil în *Agamemnon* exagerează ordinea şi hieratismul dispunerii scenice atunci când se produce asasinatul prinţului argian. Un alt dezavantaj al încorsetării cronologice este necesitatea de a introduce la tot pasul mesageri care să informeze despre lucruri petrecute în altă parte sau în altă vreme, fapt care — după părerea criticului amintit — micşorează tensiunea dramatică. Cât priveşte finalitatea tensiunii dramatice, ea este în opinia celui de care ne ocupăm, de a produce plăcerea şi amuzamentul, şi acestea nu pot rezulta decât din. varietatea evenimentelor aduse pe scenă, ceea ce conduce în chip fatal la înfrângerea legii unităţilor.

Les Sentiments de l'Acadeihie frangoise sur la tragi-comedie du Cid, apărut în 1637 în redacţia lui Jean Chapelain, stau mai degrabă sub influenţa esteticii platonice, în sensul că dramaturgul trebuie să aibă în vedere că faptul de a aduce pe scenă lucruri nedemne de a fi săvârşite în viaţa reală poate influenţa publicul şi degenera în catastrofă socială. Deci, scopul de căpetenie al teatrului este de a educa, de a instrui, evitând întocmai ca în republica ideală a lui Platon să corupă sufletele cetăţenilor prin înfăţiţarea unor întâmplări al căror exemplu nu poate fi urmat.

Receptarea lui Aristotel în estetica dramatică a inovatorului teatrului francez poate fi urmărită într-unui din discursurile acestuia redactate în apărarea poziţiei sale. Cel mai semnificativ ne pare a fi *De l'utilite et des parties du poeme dramatique,* scris în 1660. Corneille se întreabă astfel ce poate să însemne acea postulare aristocratică după care se cere ca subiectul să fie tratat conform probabilului sau necesarului, adică conform normelor verosimilului sau necesarului *(katâ to eikos e to anankăion):* „nu este probabil ca Medeea să-şi omoare copiii, ca Clytemnestra să-şi ucidă soţul sau ca Oreste să-şi asasineze mama, dar legendele istorice menţionând aceste fapte, reprezentarea unor crime atât de mari nu mai stârneşte în nunţile spectatorilor neîncrederea".

Cât priveşte construcţia dramatică, abandonarea, spune Corneille, a corului a impus introducerea mai multor episoade, pricină din care a trebuit să se înfrângă principiul unităţilor. Lui Corneille, tratatul aristotelic i se pare de nepătruns, iar în multe privinţe, luminile comentatorilor nu-i pot fi de nici un folos. Celui care defineşte finalitatea teatrului prin *unir le beau, 1 'utile ă l'agreable,* Aristotel îi apare în întregime just atunci când spune că plăcerea rezidă în imitarea unor lucruri reale. Pe această cale, Corneille depistează în filosoful grec o întreagă doctrină a plăcerii în estetica dramatică, plăcere dobândită prin văz şi auz şi care poate fi de mai multe feluri, în funcţie de folosirea în teatru a vorbirii, a cântecului şi a dansului.

Corneille nu mai este mulţumit de împărţirea internă a tragediei, devenită insuficientă pentru teatrul contemporan. De asemenea, unele din definiţiile lui Aristotel i se par inconsecvente înseşi principiilor enunţate de acesta. De pildă, atrage atenţia că Aristotel, vorbind despre comedie, spune că aceasta este o imitare a persoanelor umile şi netrebnice, vreme în care pe de altă parte afirma că tragedia este

imitarea unor acţiuni, şi nu a unor caractere, spre deosebire de poezia epică etc.
La Racine, receptarea lui Aristotel este cu totul estompată. Probabil că la îndemână i-au stat comentariile renascentiste italiene şi că n-a recurs niciodată în mod serios la textul original. Spiritul comun al concepţiilor dramatice ale vremii, fie că se declarau pro sau contra celei aristotelice, era în fond cu totul depărtat de semnificaţia esteticii dramatice antice şi se caracteriza doar prin poziţiile opuse luate în certurile contemporane asupra unor detalii specifice mentalităţii şi epocii.
De altfel, desprinderea, în sensul cel mai adânc al influenţelor sau al poziţiilor antitetice directe, de concepţiile aristotelice este formulată definitiv de către Saint-Evremond în studiul său *Dissertation sur la tragedie ancienne et moderne,* scris în 1672. Ceea ce avea să urmeze mai târziu sub numele de *La querelle des anciens et des modernes,* nu va fi decât, aşa cum arătam mai

sus, desfăşurare de erudiţie prin citarea copioasă de exemple din teatral antic, luate cu egală valoare probatorie în sprijinul unor idei străine cu totul de estetica pe care partizanii celor „vechi" îşi închipuiau că o apără. Saint-Evremond spune că trebuie recunoscut că tratatul lui Aristotel *Poetica* este o operă admirabilă, dar nimic nu este atât de perfect în ea încât să devină regulă imuabilă pentru toate timpurile şi în toate naţiunile. Pe de altă parte, şi aici Saint-Evremond atinge punctul nevralgic al întregii problematici, religia creştină a operat o atât de esenţială schimbare în optica estetică a civilizaţiei mediteraneene începând de la sfârşitul Antichităţii, încât spiritul acestei religii apare opus direct celui al tragediei antice. Umilinţa şi răbdarea sunt aproape la polul potrivnic noţiunilor de *hybris, phtânos* sau *âte.* Şi, adaugă Saint-Evremond, ceea ce de altfel simţiseră animatorii teatrului medieval, legendele *Vechiului Testament* sunt mult mai aproape de noi şi mult mai nimerite pentru scena contemporană decât tragediile Antichităţii, ele însele îmbrăcate în forme mitologice străvechi sau făcând aluzii la stări de fapte şi la mentalităţi proprii orânduirii gentilice.
Cu Saint-Evremond se încheie astfel în gândirea dramatică europeană ciclul influenţelor aristotelice în cele două ipostaze posibile ale acestora, amintite la începutul rândurilor capitolului de faţă.
Nu intenţionăm a lăsa să se înţeleagă că nu vor mai fi existat şi după aceea referiri la Aristotel, însă, intervenind critica filologică, aceste referiri apar ca ţinând mai mult de peisajul culturii europene în evoluţia ei decât de receptarea tragediei attice şi a teoriilor asupra dramei în strânsă legătură cu aceasta.
Am încercat să urmărim, aşadar, în practica artei dramatice sau în exegeza care o precedă sau condiţionează, receptarea ideilor aristotelice până la un moment dat. In cele ce urmează ne vom strădui să evidenţiem câteva aspecte ale controverselor sau poziţiilor adoptate în privinţa originii, interpretărilor scenice şi valenţelor moderne ale tragediei greceşti.

ORIGINILE TRAGEDIEI ŞI EXEGEZA MODERNĂ

în jurul pasajului din *Poetica* aristotelică privind originile tragediei (IV, 1449 a, l-30) s-au purtat şi de bună seamă că se vor mai purta multe discuţii. într-o literatură sau alta, orice studiu de proporţii mai întinse despre tragedia attică se referă la această chestiune spinoasă prin faptul că singurul loc unde se dau lămuriri mai întinse (în raport cu sărăcia altor ştiri) este cel amintit.
Interpretările date la iveală de-a lungul socolelor le vom expune mai jos, nu fără a face menţiune mai înainte că, aşa cum s-a văzut în capitolele precedente, nici scrierea noastră, cât de modeste i-ar fi ţelul şi resursele, nu ocoleşte ispita de a se pronunţa asupra controversatelor origini ale tragediei greceşti. Punctul nostru de vedere asupra utilităţii şi rostului unor asemenea cercetări este că ele nu trebuie să aibă în vedere numai simpla satisfacere a unei legitime curiozităţi ştiinţifice, impulsionată la origine de chiar pătrunzătoarea gândire a Stagiritului, ci să distingă în ansamblul problematicii poeziei tragice ateniene dacă în adevăr originile modeste — cum ştim cu toţii — ale genului au condiţionat în vreun fel dezvoltarea lui ulterioară în formele cunoscute. Aceasta pentru că în marea lor majoritate comentatorii tragediei greceşti s-au legat de originile ei pentm a-i dezvălui semnificaţiile şi tendinţele, pe care le-au numit cu precădere fie religioase, fie politice, mitice, poetice şi filosofice. Este cazul să distingem net, pe dramul celei mai sănătoase dialectici, aşa cum însuşi Aristotel o face, că „tragedia s-a desăvârşit puţin câte puţin, pe măsura *dezvoltării* fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când după multe prefaceri, *găsindu-şi firea adevărată, a încetat să se mai transforme".* Cu alte cuvinte, lentele acumulări cantitative, înfăptuite ..puţin câte

puţin" în ritmul creşterii, al „dezvoltării fiecărui nou element", au dus „după multe prefaceri" la saltul calitativ când şi-a găsit „firea adevărată"; transformare calitativă esenţială şi definitivă faţă de tot angrenajul anterior şi pe care Aristotel ţine s-o sublinieze adăugând că „a încetat să se mai transforme" — expresie care în interpretarea noastră este o tautologie faţă de sensul enunţării de mai înainte „găsindu-şi firea adevărată", repetiţie ce are tocmai menirea de a sublima natura diferită a „firii adevă-rate" faţă de „multele prefaceri" anterioare.

Iată însă în întregime pasajul în discuţie: „Ivită dar din capul locului pe calea improvizărilor (ca şi comedia, de altminteri, una mulţumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licenţioase din cele ce până în zilele noastre mai stăruie prin multe cetăţi), tragedia s-a desăvârşit puţin câte puţin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-şi firea adevărată, a încetat să se mai transforme. Cel ce pentru întâia oară a sporit numărul actorilor de la unul la doi, a redus partea corului şi a dat dialogului rol de căpetenie, a fost Eschil; Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei şi a introdus decorul scenic. In ce priveşte întinderea, pornită de la subiecte mărunte şi de la un stil hazliu, explicabil prin obârşia ei satirică, într-un târziu a câştigat gravitate, iar metrul din tetrametra trohaic a ajuns trimetru iambic".

Poetica de altfel, ca toată opera aristotelică pe care o cunoaştem astăzi, nu reprezintă decât note de curs, scrieri acroamatice, destinate a ajuta memoria maestrului în cursul expunerilor din incinta Lyceului, celelalte scrieri, menite publicului larg, redactate într-un stil amplu şi. explicit pe baza notelor pentru cursuri, denumite scrieri exoterice, s-au pierdut cu desăvârşire, indicaţii asupra lor păstrându-se doar în cataloagele operelor "eruditului atenian.

Se explică şi în felul acesta de ce puţinele date cuprinse sunt adeseori, datorită caracterului de însemnări al ansamblului, contradictorii unele altora sau insuficient lămurite; fără îndoială că

gândirea aristotelică dădea acestora dezvoltare pertinentă şi logică ce folosea de bună seamă amănuntele la care notele fac aluzie, lăsîndu-le însă deoparte.

într-alt chip, inadvertenţele pomenite apar ca atare datorită în mare măsură, exegezei ulterioare, unele dintre ele fiind în realitate nişte false inadvertenţe. Dacă ne gândim numai că expunerea notelor cuprinse sub titlul de *Poetica* avea loc la Atena prin 334-330 şi la faptul că în decursul întregii sale cariere de filosof şi dascăl, Aristotel avea el însuşi să-şi revizuiască chiar în materie de estetică unele concepţii de tinereţe, amprentate de gândirea platonică, şi dacă pe lângă toate acestea ne amintim că ultimul mare poet tragic, Euripide, moare în 406 î.Hr., uşor am realiza adevăratul peisaj ideologic al Stagiritului în privinţa tragediei şi am îndepărta în acest mod o parte măcar din „nepotrivirile" *Poeticii* sale. Că aşa stau lucrurile este evident pentru oricine citeşte opera în chestiune cu sentimentul mereu treaz al faptului că nu are în faţă decât nişte note, pe care, pentru a le înţelege deplin va trebui să le „dezvolte" în chip logic şi deci să le citească şi printre rânduri. Iată, de pildă, Aristotel ne spune că „tragedia s-a desăvârşit puţin câte puţin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea", apoi aminteşte imediat, explicând în mare că Eschil a „redus partea corului şi a dat dialogului rol de căpetenie" şi că „Sofocle a ridicat numărul actorilor la trei şi a introdus decorul scenic", că abia „după aceste prefaceri, găsindu-şi firea adevărată", tragedia „a încetat să se mai transforme". Numele lui Euripide nu este pomenit: ergo, firea adevărată a tragediei, Aristotel o găseşte la Euripide, aceasta nefiind numai părerea sa, ci şi a întregului auditoriu ce se afla, aşa cum am mai spus, la peste şaptezeci de ani după moartea poetului.

Transformări nenumărate şi esenţiale se petrecuseră în istoria, viaţa, arta şi implicit gustul şi gândirea lumii greceşti de la sfârşitul Războiului peloponesiac până în vremea apogeului 'ui Alexandra cel Mare; a le mai aminti aici nu este cazul, destul

dacă spunem că acum se reprezentau cu succes tragediile lui Euripide, comedii care au părăsit definitiv, o dată cu instaurarea hegemoniei macedonene, subiectele politice, pentru a se dedica întru totul celor din viaţa cotidiană, că în fine, curând după 330, prin 322. Menandru îşi scrie prima piesă — *Heautontimo-riimenos.* Aristotel, deci, nu se putea referi într-un curs public, căruia, ca oricărui curs, îi erau inerente exigenţa şi dezideratul actualităţii, la irealităţile unor timpuri consumate cu un veac în urmă. Din nenumărate pasaje ale *Poeticii* se desprinde accentul pe care Stagiritul îl pune pe acţiune:

amintit fie dintre acestea numai începutul definiţiei însăşi a tragediei, care este „imitarea unei acţiuni serioase". Tragedia nu trebuie să urmărească descrierea unor caractere ca epopeea, căci „acţiunile hotărăsc fericirea ori nefericirea oamenilor. Imitaţia acţiunii este ceea ce constituie subiectul oricărei tragedii (cu alte cuvinte, îmbinarea faptelor ce o alcătuiesc); caracterul, ceea ce ne dă dreptul să spunem despre eroi că sunt aşa sau altminteri" (VI, 1450 a, l-5). De multă vreme s-a presupus (părere însuşită şi de cei mai recenţi comentatori ai *Poeticii)* că pentru pasaje de felul celor de mai sus Aristotel ar fi avut în vedere tragedia *Oedip rege,* cea mai „dramatică" dintre toate, ceea ce nu ni se pare exact, atâta vreme cât dramele lui Euripide sunt mai „dramatice" ca intensitate decât piesele lui Eschil şi Sofocle. Bineînţeles că judecăm după ce ni s-a păstrat.
In sprijinul părerii noastre vine a doua parte a definiţiei tragediei care, „stârnind mila şi frica, săvârşeşte curăţirea acestor patimi". Purificatoare în cel mai înalt grad însă, în sensul că sunt cele mai umane prin al treilea sentiment esenţial menţionat de Aristotel, *omenia (to philânthropori),* ne apar tragediile lui Euripide. Teatrul lui Eschil şi Sofocle este un teatru de idei, cel al lui Euripide un teatru al sentimentelor, al patimilor; acest truism, repetat în asemenea context, ne gândim că primeşte o semnificaţie nouă. Se cade să precizăm însă că. aşa cum orice cititor al *Poeticii* îşi dă repede seama, Aristotel, citând în egală

măsură exemple din tot teatrul tragic atenian, uneori relevând, în optica sa, greşeli la Eschil, Sofocle şi Euripide — poziţia după care judecă în ansamblu drama attică este aceea a realizărilor celui din urmă, a stadiului la care ajunsese tragedia în vremea lui Euripide, după care „a încetat să se mai transforme". Este evident că aproape un secol de existenţă urmărită retrospectiv de către Aristotel constituie o bază cronologică solidă pentru aserţiunea făcută.
Aşadar, Aristotel, în lumina unor lungi perioade în care a verificat că tragedia a încetat să se mai schimbe, şi care sunt perioada euripideică şi posteuripideică, îşi construieşte totalitatea consideraţiilor asupra tragediei attice; astfel stând lucrurile, ar fi specificat la locul potrivit poziţia sa, să o numim anacronică. Considerăm că demonstraţia poate fi făcută măcar numai prin reducere la absurd.
Ne-am îndepărtat în fapt de originile tragediei numai pentru a arăta într-o lungă paranteză precauţiunile care trebuie luate la lectura tratatului aristotelic şi pentru a constata în mod indirect calităţile şi servituţiile acestui text; acestea din urmă depinzând, aşadar, în bună parte de caracterul său şi de denaturările exegezei ulterioare, într-o oarecare măsură de înseşi deficienţele gândirii Stagiritului, ale metodei analitice împinsă până la limitele extreme ale cunoaşterii şi informaţiei disponibile în acel timp, poate destul de sărăcăcioasă încă de pe atunci, metodă nedublată de o sinteză pe care astăzi e lesne a o face într-o perspectivă milenară.
Printre cele mai recente traduceri ale tratatului aristotelic, şi fără putinţă de tăgadă printre cele mai merituoase dintre acestea se numără şi contribuţia filologiei clasice româneşti, datorată în speţă prof. D. M. Pippidi, aflată la îndemâna cititorului dornic să se informeze mai amplu asupra unei serii întregi de probleme referitoare la estetica literară antică cât şi asupra principalelor variante ale ipotezelor privind interpretarea originilor tragediei.
Asupra acestora din urmă. a ipotezelor, de bună seamă, vom sista în cele ce urmează, cu intenţia, fără îndoială neîmplinită.

de a le epuiza măcar numeric într-un spaţiu cât mai restrâns, insistând în special în final asupra unor noi date aduse de recenta ediţie a binecunoscutei printre specialişti lucrări a lui Pickard-Cambridge, reeditată în 1962 de către T. B. L. Webster, date ce fără îndoială i-ar fi sugerat filologului român reflecţiile ce intenţionăm a le face mai jos în decursul expunerii. Pentru a le menţiona pe scurt de la bun început, aceste noutăţi constau într-o documentaţie arheologică sporită, (în de curând dobândita ştire a existenţei lui Dionysos printre divinităţile miceniene, în fine în relaţiile ce se pot stabili între ditiramb şi cultul lui Dionysos la Atena ca urmare a interpretării fragmentelor lui Archiloc.
Mai înainte însă de a trece la obiectul propriu-zis al acestui capitol, iată câteva precizări ce ni le facem nouă înşine.
Tragedia s-a ivit, spune Aristotel, „pe calea improvizărilor... mulţumită îndrumătorilor corului de ditirambi..." Aceşti îndrumători, *exarhontes,* au o poziţie nu tocmai bine explicată faţă de primul actor, de care Aristotel în pasajul mai înainte reprodus nu face menţiune, ci pomeneşte doar de al doilea actor

introdus de Eschil. Unii exegeţi (Mario Untersteiner, de pildă) socotesc pe *exarhontes* nişte *tragoidoi* adică un cor de *trăgoi* opus corului de satiri, o dialogare deci între două coruri. Diogenes Laertios ne pomeneşte de Teapis ca primul care a introdus în opoziţie cu corul un actor care să-i dea replicile. Faptul că Aristotel nu aminteşte nimic despre existenţa primului actor înseamnă că în concepţia sa formele tragediei dinaintea introducerii celui de-al doilea actor nu erau propriu-zis considerate *spectacole* tragice.
Eschil, în viziunea lui Aristotel, apare un revoluţionar şi un întemeietor al genului la care se referă de fapt *Poetica,* gen a cărui evoluţie se desăvârşeşte o dată cu Euripide. Ni se pare cât se poate de clar textul dacă-l citim şi printre rânduri: 1) „Cel ce pentru întâia oară a sporit numărul actorilor de la unul la doi" — deci momentul crucial în formarea tragediei este dialogul nu între cor şi *un singur actor,* ci între *doi actori:* în mod logic, restul

frazei curge de la sine din această postulare: 2) „a redus partea corului" — este evident că accentul se pune pe dialagul între *doi actori,* de vreme ce Eschil reduce partea corului, iar în concepţia aristotelică, momentul de răscruce este atât de important, încât găseşte cu cale să-l sublinieze mai mult, prin specificarea *expressis verbis* a consecinţei sau, dacă vrem, a cauzei acestei reduceri: 3) „a dat dialogului rol de căpetenie". Cu alte cuvinte, tragedia, în forma pe care o cunoaştem, a plămădit-o cel dintâi Eschil când a introdus în cântecele tragice dialogul între *doi actori* şi a redus partea străveche şi preponderentă a acestor cântece, coral subordonându-l, în economia ansamblului, dialogului.
Dar dacă despre Tespis se spune că cel dintâi a pus un actor să dea replica corului, iar Eschil a mai adăugat unul, efectuând, se pare, prin şi o dată cu acest important adaos o transformare, sau, mai bine zis, o refundare a genului, ne întrebăm, cănii fapt, căror antecedente, căror resurse sau tradiţii datorează Eschil inovaţia sa, despre care contemporanii şi recte elevii lui Aristotel ştiau fără îndoială mai multe, de vreme ce sumarele note nu insistă asupra amănuntelor, ci marchează doar fazele mari, riguroase fiind totuşi în exprimare, asupra analizei cărora va trebui să ne aplecăm şi noi.
Aşadar, „ivită din capul locului pe calea *improvizărilor...* mulţumită îndrumătorilor corului de ditirambi", tragedia, în acea formă incipientă, era o *improvizaţie* (cuvântul îi aparţine lui Aristotel), nu în sensul ditirambului, ci în sensul dialogului dintre corul ditirambului şi *exarhontes"* (îndrumătorii, în traducerea Pippidi, cea mai exactă după părerea noastră). Dar şi aici va trebui să ne ţinem strâns de logică: un cor de *exarhontes* (interpretarea Untersteiner) care să dialogheze cu coral de satiri al ditirambului nu poate improviza, pentru bunul motiv, valabil de când e lumea, că nu există improvizaţie (spontaneitate) colectivă şi în acelaşi timp identică pentru a putea fi scandată în cor. Aceasta înseamnă că pe fundalul corului satiric al ditiram-

bului, *exarhonţii* aruncau *individual* fiecare câte o replică, o „strigătură", în felul acesta şi numai aşa realizându-se dialogul de care se face menţiune. In fond, este o practică folclorică a tuturor locurilor şi a tuturor timpurilor, strigătura ritmată pe fondul unui cor stereotip care s-a estompat până la ritmica melodică, lipsindu-se de cuvinte, inutile de altfel, deoarece muzica exprima perfect fundalul coralui de odinioară. Aceeaşi evoluţie, ne spune Aristotel, a avut-o şi comedia, ivită din dialogul *exarhonţi lor* cu corul de cântece licenţioase *(ta phallikă).*
Ne întrebăm acum, de ce oare Aristotel nu pomeneşte nimic de primul actor, şi abia Diogenes Laertios (III, 34, 56) îl atribuie în chip didactic (stilul este al întregului context) lui Tespis. Menţiunea acestuia este simplistă: întîi corul susţinea singur întreaga bucată a tragediei, apoi Tespis născoci un actor care să întrerupă corul.
Dar ni se pare cu mult mai probabil şi cu totul în spiritului notelor aristotelice ca Eschil cel dintâi, având, la bază tradiţia acestor *exarhonţi* care funcţionau în modul presupus de noi, să fi inovat şi restructurat tragedia. Este evident că prin raport cu fundalul corului, indiferent de numărul *exarhonţilor,* cel care dădea replica era întotdeauna unul. Citind printre rînduri, înţelegem că Aristotel numeşte „un actor" pe aceşti *exarhonţi* multipli, dar unici faţă de corul, căruia îi răspundeau individual. Or, Eschil a restructurat tragedia sporind număml actorilor de la unul la doi (mereu în raport cu corni), iar această sporire constă în faptul că între doi dintre foştii *exarhonţi* s-a înfiripat un dialog. în acest moment, corul din fundal preponderent al tragediei îşi reduce legăturile directe cu actorii (cu care în fosta lor calitate de *exarhonţi* avea legături exclusive cu fiecare în parte), legându-se

mai degrabă acum cu aceştia puşi în situaţia de a dialoga şi al căror fundal diminuat devine. Grafic, lucrurile ni s-ar înfăţişa astfel:

I. CORUL
T T î I I I
exarhon exarhon exarhon actori
II. CORUL
actor II
Iată de ce Aristotel nu pomeneşte **nirnc** de inovatorul primului actor şi de ce-i atribuie lui Eschil reformarea tragediei în structura pe care o cunoaştem. Cu siguranţă că explicaţiile maestrului lămureau pe de-a întregul lucrurile; întregirile noastre, conjecturale ca spirit şi material faptic, fiind mai degrabă o logică interpretare a textului, supusă servitutii oricărei logici — aceea că dintr-un bun propriu celui ce o practică se vrea lămuritoarea spuselor altuia.
Ditirambul, cu transfomările suferite de-a lungul secolelor a continuat să existe până în epoca elenistică, interferenţa acestuia cu tragedia fiind hotărâtoare pentru cea din urmă, mai mult decât pentru evoluţia sa proprie ulterioară.
*** ***
Iată-ne, dar, în fine, ajunşi a parcurge cât mai sumar şi mai complet posibil opiniile emise de-a lungul timpurilor asupra originilor tragediei attice.
In Antichitate, urmaşii lui Aristotel au fost şi ei preocupaţi de originile tragediei; din păcate, despre aceste preocupări avem foarte puţine informaţii. Incidenţa acestora era mai degrabă de natură filologică decât filosofică sau istorică. Astfel, Asclepiade din Tragilus, discipolul lui Isocrate. scrie despre tragedie un manual compus din povestirea miturilor ce formau subiectele dramelor attice. Teofrast a scris şi el despre tragedie, aplecându-se mai mult asupra documentelor; din scrierea în întregime pierdută

ni s-a păstrat citată de alţi autori numai definiţia tragediei: *tragodia estin heroikes tyches peristasis* (tragedia este compunerea unei soarte eroice).
O serie de alte lucrări despre tragedie, de natură mai mult gramaticală sau hermeneutică, se scriu în limba greacă până la sfârşitul Antichităţii, fără să atace nici una în special problema originilor; acestea, păstrate fragmentar până la noi, au fost adunate de A. Trendelenburg sub titlul *Grammaticorum graeco-nim de arte tragica judiciorum reliquiae,* Bonn, 1867.
Preocupările Evului Mediu şi ale Renaşterii, câte le cunoaştem şi pe care le-ajn amintit mai sus. nu s-au îndreptat nici unele către cercetarea originilor tragediei, ele dirijându-se, aşa cum s-a văzut, spre receptarea sau combaterea teoretică a esteticii literare aristotelice. Printre exegeţii sau traducătorii tratatului lui Aristotel, Vincenzo Gravina, în *Ragion poetica* sau în tratatul *Della tragedia,* ori Daniel Heinsius, în comentariul din 1611, *De tragoedia constitutione,* anexat traducerii *Poeticii,* nu se ocupă de originile tragediei. R. Bentley, filolog renumit, în capitolul *De origine tragoediae* din lucrarea mai amplă *Responsum ad E. Boyle,* scrisă prin 1698, este de părere că tragedia a luat naştere din corurile tragice de la Siciona, de unde a ieşit, înrudită mai mult sau mai puţin cu acestea, inovaţia lui Tespis. *Tragoidia* ar deriva de la *trăgos,* dat ca premiu în întrecerea respectivă, unde elementul de bază era corul de satiri. Ipoteza lui Bentley se opunea celei a lui Boyle, care vedea în *tragoidie* cântecul intonat la sacrificarea ţapului *(trâgos).*
Problema originilor a fost însă aşezată pe baze mai serioase de către Giambattista Vico, care în cele câteva pagini ale celui de-al treilea capitol al lucrării *Principi di una scienza nuova {Storia dei poeţi drammatici e lirici ragionata),* le explică fără ample argumente ca fiind de natură dionisiacă.
Interpretarea lui Vico, cu totul personală, ia forma unor concluzii scrise după o lungă dezbatere cu sine, concluzii ce se pot strânge sub următoarele capete : a) tragedia este de origine dionisiacă şi s-a dezvoltat
din corul de ditirambi al lui Arion, format din coreuţi mascaţi în satiri; b) comedia descinde în filiaţie directă din tragedie, amândouă derivând din comuna origine a ditirambului dionisiac; c) cea mai veche

formă a tragediei, datorată lui Tespis, ar fi fost un satiricon, şi d) numele *tragoidie* vine de la cântecul ţapilor sau cântecul ţapului — al corului conceput ca unică persoană graţie caracterului său colectiv.
Posterior interpretării lui Vico, dar fără a aduce noi ipoteze, apar lucrările lui Metastasio; *Estratto dell'arte poetica di Aristotele e comiderazioni sulla medesima* (1782), *Poetica* lui W. Tynvhitt (Oxford, 1794), a lui G. Hermann (Lepzig, 1802) şi a lui F. Ritter (Colonia, 1839). Succesoare directe ale lucrării lui Vico, în ciuda caracterului polemic, dar afirmînd din ce în ce mai puternic originea dionisiacă conturată de acesta, sunt scrierile lui W. Schneider, *De originibiis tragoediae graecae.* Bratislava, 1817, şi A. Jacob, *Sophocleae quaestiones,* Varşovia, 1821. Cu noi argumente, originea dionisiacă este demonstrată de F. G. Welkker, *Ober das Satyrspiel,* Frankfurt/Main, 1826, care accentuează asupra interpretării tragediei ca o cântare a ţapilor (a corului mascat în ţapi).
Lobeck, în primul volum din *Aglaophamus,* Regimonti Prussorum, 1829, acceptând originea dionisiacă a tragediei, dă noi detalii asupra naşterii acesteia. După părerea sa, natura omenească simte o înclinaţie firească spre râs şi plâns, tragedia apărând din poveştile mici *(mikron mython,* Aristotel, *Poetica,* 1449 a, 19), din lamentaţii şi jeluiri solemne, din rituri, cu alte cuvinte. In felul acesta, prin similitudine cu suferinţele umane, au fost plăsmuite suferinţele zeilor *{ta păthe ton theon),* care s-au aranjat în *drâmata,* în special în jurul legendelor lui Dionysos şi ale Proserpinei. Printr-un întreg ciclu de imitaţii de scheme, de subiecte mai mult eroice decât mistice, s-a ajuns la prototipul tragediei clasice. K. O. Miiller, în a sa istorie a literaturii greceşti, arată că tragedia s-a născut din ficţiunea poetului, care prin personaje care vorbesc şi acţionează creează în specta-

tor iluzia actualităţii pentru evenimente care s-au întâmplat cu multă vreme în **urmă.** De la aedul care debita o rapsodie eroică, prin diverse procese evolutive, în care o parte importantă a avut-o cultul **lui** Dionysos şi ditirambul, tragedia, plecând de la forme dorice, se dezvoltă mai apoi şi se desăvârşeşte în mediul attic. De asemenea şi Bernhardy, *Grundriss der griechischen Literatur,* Halle, 1852, vedea la începuturile tragediei corurile din Siciona, Tespis fiind primul care a trecut de la forma improvizată orală la recitarea unei drame scrise.
Importantă între toate prin momentul pe care-l marchează în cultura europeană modernă, dar şi prin poziţia fără îndoială romantică în chestiunea originilor tragediei, este cartea lui Nietzsche, *Geburt der Tragodie, oder Griechentum und Pessi-mismus,* Basel, 1871. Studiul este dedicat de autor **lui** Richard Wagner, care, prin concepţia sa asupra artei totale, exprimată în lapidara formulă *Wort-Ton-Drama,* reia pe un alt plan un curent mai vechi promovat de grupul „Camerata", din Florenţa, Italia şi care a stat la obârşia spectacolelor de dramă muzicală. Viziunea lui Nietzsche se extinde la întreaga cultură literară şi artistică greacă, apolinicul şi dionisiacul fiind cei doi poli între care pendulează şi pe care-i cuprinde concomitent orice producţie artistică şi spirituală a Greciei vechi. Cam tot în acelaşi timp se încetăţeni în teoria istoriei artei, datorită mai ales lui Jacob Burckhardt, conceptul de alternanţă succesivă între clasicism şi baroc în evoluţia seculară a artelor din Antichitate până astăzi. Teza lui Nietzsche, folosind o idee ce se preta la subordonarea retrospectivă a întregii spiritualităţi greceşti, prin aceasta deci foarte literară şi foarte accesibilă, dezvoltă ideea că epica homerică şi poezia lirică erau expresia unui moment apolinic, dar cum această raţionalitate perfectă nu putea dura la infinit fără a deveni ireală, apolinicul are nevoie de opusul şi conjugatul său, spiritul dionisiac. Dionisiacul izbucneşte în ditiramb şi în tragedia attică. Personalitatea artistului dispare în faţa fluxului melic, al elementului primordial universal. O dispariţie evident de altă

natură decât cea preconizată de Aristotel în desfăşurarea acţiunii, ca garanţie esenţială a calităţii purificatoare a tragediei. Sensul estompării artistului în accepţiunea lui Nietzsche este dat de năvalnicul caracter al posesiunii dionisiace de natură orgiastică. Filosoful german vede în apolinic şi dionisiac două chipuri deosebite de a ajunge la acel stadiu de cvietudine, prin eliberarea de frica şi angoasa iraţionalului. Apolinicul, starea perfect raţională, înseamnă atingerea universalului, a liniştii şi siguranţei pe care acesta o aduce pentru individ (particular prin excelenţă şi supus prin natura sa vicisitudinilor şi interdependenţelor ce există între unităţi în cosmosul infinit al dependenţelor universale). Liniştea în starea apolinică este de natură, cum spuneam, raţională, dobândită prin sinteză logică şi conferind prin raţionalismul ei particularului (individului) curajul de a înfrunta teama inerentă prin raportarea conştientă a acestuia la universal, înfruntarea acestei temeri, a acestei angoase, este eficientă

atâta vreme cât starea raţională de raportare sau de pornire de la general la particular preexistă. îndată ce individul pierde din vedere sau nu poate atinge, din motive proprii constituţiei sale cerebrale (ideea îşi află un răsunet vast în toată opera lui Nietzsche), imunitatea ce i-o conferă sinteza şi generalul, afun-dându-se în particular, el este cuprins de nesiguranţă — de o stare vecină cu anihilarea sa ca individ, din care prin instinctul autoapărării trebuie să iasă. Ieşirea nu poate fi făcută prin mişcări fizice (sunt în legătură cu menţiunea de faţă, atâtea de spus privind practicile fizice ca modalitate de eliberare spirituală în filosofiile orientale, încât ne mărginim numai a aminti sistemul yoga pomenind totodată pe una din cele mai recunoscute şi accesibile autorităţi în materie de istoria religiilor, Mircea Eîiade), al căror prim obiectiv este de a îndepărta starea de anchiloză rezultată din paralizia psihică datorată angoasei. Caracterul ritmic al mişcărilor, modul colectiv de executare a lor care este dansul, începe a trezi sentimentul siguranţei individului prin încadrarea lui în tipare rigide milenare (în sensul în care Mircea Eliade

concepe mitul eternei reîntoarceri) şi a-l dezbăra astfel puţin câte puţin de atotcovârşitoarea teamă. Frenezia dansului duce la extazul dionisiac, la certitudinea totală, la siguranţă, prin atingerea generalului şi a eliberării individuale de particularul inerent fiinţei umane. Fără îndoială că astfel de **formulări,** extrem de fine ca nuanţă, sunt cele mai susceptibile de a se corupe într-una sau în mai multe din nenumăratele lor faţete şi valenţe. Teoria lui Nietzsche, fără să o punem în legătură cu originea tragediei, sau să o transformăm în canon pentru întreaga spiritualitate greacă, are, ca orice concepţie ce năzuie către universalitate, servitutile ei inerente alături de adevăruri particulare, valabile pentru cercetătorul care ştie să le repereze cu grijă. Schema logică a celor două modalităţi de a atinge generalul în maniera apolinică sau dionisiacă are o simetrie perfectă, atestată în esenţa ei de ceea ce ştim astăzi pe cale arheologică asupra începuturilor tragediei attice şi a legăturilor acesteia cu cultul lui Dionysos la Atena.

Traducând într-o formulare geometrică concepţia apolinicului şi a dionisiacului, ne-am exprima că acestea sunt o infinitate de locuri egal depărtate de un punct central, numit individ sau particular, de la care se poate pleca sau la care se poate ajunge pe aceeaşi cale în sensuri contrarii.

Spre a nu cita decât un exemplu recent şi foarte cunoscut, valabil în ce are acesta mai bun pentru spiritualitatea greacă milenară, mereu aceeaşi, ilustru prin pana lui Kazantzakis şi prin interpretarea lui Anthony Quinn — amintesc dansul Sirtaki pe care Zorba îl joacă în momente de mare bucurie sau de mare durere (moartea fiului său Dimitri). Frica individului în momentele de bucurie este tot atât de intensă ca şi în cele de durere, de unde se spune în limbaj comun că şi unele şi altele trebuiesc împărtăşite.

îndată după apariţia cărţii sale, teoria lui Nietzsche stârneşte în rândul clasiciştilor germani, educaţi în cultul rigorii ştiinţifice, proteste numeroase şi un adevărat scandal al dascălilor acade-

mici. Printre primii ia poziţie Wilamowitz-Moellendorf în 1872, urmat de alţii, cărora autorul atacat le răspunde în scrisorile adresate lui Rohde (datând din acelaşi an). Asupra interpretării datelor păstrate de tradiţie se îndreaptă lucrările lui Nicolai *{Griechische Literatnrgeschichte,* Magdeburg, 1873), J. Ber-nays *(Zwei Abhandhmgen tiber die Aristotelische Theorie des Dramas,* Berlin, 1880) şi Th. Bergk *{Griechische Literatur-gesckichte,* Berlin, 1884) — acesta din urmă accentuând asupra pătrunderii ditirambului în sărbătorile ateniene ale antesteriilor cu cortegiul lui de *trâgoi* mascaţi în satiri. Aceeaşi viziune a tragediei dionisiace ieşită din corul de satiri al ditirambului o are şi E. Egger *(Essai sur l'his toi re de la critique chez Ies Grecs,* Paris, 1886) precum şi K. Still *{Geschichte der griechischen Literatnr,* Munchen, 1887) ce înlănţuie fazele succesive: extazul orgiastic dionisiac — ditiramb cu cor de satiri — tragedie lirică — drama satirică a lui Tespis, fără a produce argumentele înlănţuirii fireşti de la un stadiu la celălalt.

Personalitatea proeminentă a lui Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf în domeniul filologiei clasice aduce o dată cu publicarea lucrării sale *Einleitung in die griechische Tragodie,* într-o formă de sine stătătoare în 1910, o concepţie nouă, mai apropiată de spiritul gândirii aristotelice pe de o parte, dar nereuşind pe de altă parte să depăşească teza dualistă a originilor concepute de Nietzsche prin apolinic şi dionisiac, recalcată involuntar de el prin liric şi epic, din a căror suprapunere avea să se nască tragedia eschileană. In acelaşi timp, Wilamowitz vede în tragedie un amestec de forme dorice şi ionice, unite prin sinteza fericită a spiritului attic. Coruri tragice existau la Siciona şi la Phlius, Arion a

instituat la Corint ditirambul cu acelaşi cor de *trâgoi* peloponesiaci. Pisistrate, dornic a face să exceleze Atena şi în această privinţă, a introdus în Attica acele coruri tragice dionisiace răspândite în Pelopones. De acum înainte, ditirambul devine un spectacol naţional şi. cum am văzut mai uiâmte şi la alţi exegeţi, momentul de răscruce este introducerea

sa în sărbătorile antesteriilor. In rezumat, concepţia lui Wilamowitz asupra obârşiilor tragediei se poate strânge sub următoarele puncte: • a) atât corurile din Siciona cât şi ditirambul lui Arion au fost jucate de coreuţi în măşti de ţapi (deghizaţi în ţapi);

b) tragedia lui Tespis era un satiricon, dar cu coreuţi mascaţi în sileni, nu în ţapi;

c) nu a existat o origine comună a tragediei şi a comediei, căci cea din urmă s-a dezvoltat din sărbătorile attice în cinstea lui Dionysos, pe când tragedia a pornit dintr-un sâmbure doric;

d) în formele incipiente ale tragediei, faţă de elementul dramatic este preponderentă acea parte rezultată din suprapunerea firească a elementelor lirice asupra celor epice sau invers;

e) în ceea ce priveşte poziţia lui Aristotel, acesta nu a intenţionat nici pe departe să dea o explicaţie istorică tragediei, ci numai să o definească în abstract, fapt care rezultă din discuţia asupra purificării, tratată absolut teoretic, căci noţiunea de *katharsis* nu avea nici o bază reală.

După cum se poate uşor observa, multe din afirmaţiile lui Wilamowitz se apropie de modul riguros ştiinţific al genului de exegeză întreprins de Aristotel, altele însă, prin încheierile lor sentenţioase şi mai ales prin nefundarea acestora pe cunoştinţe pe care Stagiritul le avea fără îndoială la îndemână, ne apar schematice şi puţin plauzibile.

Julius Beloch, în primul volum din *Griechische Geschichte,* Strasbourg, 1893, acceptă descendenţa directă a tragediei din ditiramb, pe care-l explică în chip tradiţional ca un cântec al ţapilor ce-şi părăseşte de la bun început natura sa sălbatică, transformându-se la primii poeţi tragici din cor animal în cor uman. A. E. Haigh, scriind *The Tragic Drama of the Greeks,* Oxford, 1896, după apariţia teoriei lui Wilamowitz se reîntoarce, fără a pomeni şi discuta ideile filologului german, la originea dionisiacă, insistând asupra cultului lui Dionysos mai ales în centrele de la Teba, Corint şi Naxos; el consideră pe Arion ca întemeietor al ditirambului literar cu cor de satiri, şi contrariu lui

Bentley susţine absenţa unui cor de satiri în tragedia lui Tespis. După părerea sa, pentru a putea reconstitui într-o formă aproximativă atmosfera tragediei lui Tespis, va fi necesar să cercetăm *Rugătoarele* lui Eschil, piesă ce impune neîndoios un cor uman.

Interpretării tragediei ca satiricon născut dintr-un îndepărtat rit prehelenic, caracterizat prin dansuri de satiri de origine demonică, i se raliază Wermicke, *Bockschore una[1] Satyrdrama (Hermes,* XXXII, 1897) şi G. Hornymszky, *Tragoedia es Comoedia {Bursians Jahresbuch,* CXLVII). Pe căile deschise de Wilamowitz, deşi nu întâi lotul de acord cu toate opiniile sale, merg atât Reisch, *Zur Vorgeschichte der attischen Tragodie (Festschrift Th. Gomperz)* cât şi Dietrich, *Die Entstehung der Tragodie (Archiv fur Religionswissenschaft,* XI, 1908). Primul crede, premergând astfel unor teorii moderne, că dansurile din care s-a ivit tragedia erau interpretate de membrii unei confrerii *(orgeones,)* mascaţi în satiri, executând astfel un dans magic, comun folclorului multor popoare primitive. Dietrich e de părere că tragedia s-a ivit din *threnos-ul,* bocetul ritual cu subiect eroic, prin acele *dromena* (săvârşiri rituale cu caracter sacru), pentru motivul că acest caracter eroic s-a transmis într-o formă evoluată în sensul general şi profund al tragediei attice. Farnell, în *The Megala Dionysia and the Ori gin of Tragedy {J.H.S.,* 1909) realizează o sinteză între părerile lui Dietrich şi teoria lui Nietzsche, fără a lăsa deoparte datele *Poeticii* aristotelice. Tragedia s-a ivit aşadar din cultul eroilor dionisiaci ca Penteu, Lycurg, Xanthos, Icar, ale căror suferinţe, povestite la început, s-au închegat mai apoi în acţiuni de natură mimetică. Prototipul unei astfel de drame mimetice rituale este în opinia exegetului cea de la Eleutheres, unde Xanthos, omul blond, era ucis de Melanthos, omul negru, cu alte cuvinte, vara alungată de iarnă, conform unor străvechi mituri şi rituri agrare.

Uşor înrudită cu aceste interpretări este şi convingerea Oprimată de W. Sclimid, *Zur Geschichte des griechischen bithyrambus* (Tubingen. 1901), că tragedia a apărut din cultul

morţilor, teză reluată şi dezvoltată apoi de Levi, *Intorno al ăramma satirico (Riv. di storia antica,*

XIII, 1908), ce vede în *tragoedie* cântecul intonat la prânzul unde se mânca carnea ţapului sacrificat, în care se credea că s-a încarnat Dionysos. Bazată pe o interpretare mult prea largă a unui text al lui Clement Alexandrinul, întreaga eşafodare a lui Levi porneşte de la un fapt nedemonstrat, acela de a oferi credincioşiilor participarea la divin prin consumarea fizică a unui aliment în care prin transsubstantiere s-ar fi încarnat personajul divin (un precedent milenar al ritului creştin).
în timp ce studii nenumărate aduc în discuţie felurite interpretări ale originii tragediei, marile enciclopedii de antichităţi clasice, cum ar fi de pildă Daremberg-Saglio (1909), se menţin, în speţă, prin articolul lui O. Navarre, la o explicaţie comună şi neprecisă. Când a apărut tragedia existau deja în cultele lui Apollo, Demetra şi Dionysos drame sacre care au imprimat noului gen literar cadrul lor formal. Arion aduce im cor de *trâgoi* pe care autorul articolului îi confundă cu satirii, care se deghizează astfel pentru ca prin funcţie mimetică să devină însoţitori ai lui Dionysos. Cu încetul se ajunge de aici la drama lui Tespis, a cărui inovaţie de căpetenie a fost masca destinată unicului actor pentru a putea interpreta mai multe personaje.
Ajungem aşadar la teoria lui W. Ridgeway, expusă în *The Ori gin of Tragedy,* Cambridge, 1910. Cercetătorul englez afirmă că la început spectacolele, de natură tragică rudimentară, erau susţinute de persoane ce purtau piei de capră, deoarece acestea formau costumul străvechi în care se celebrau eroii tradiţionali ca Adrastos. Unei astfel de presupuneri îi răspunde Farnell, întrebându-se când a putut exista drept costum pentru eroii de vază simpla piele de capră, purtată arareori chiar de cei mai sărăcăcioşi sclavi? Unul din meritele importante ale interpretării lui Ridgeway este de a fi discutat cunoscutul pasaj din Herodot, la care ne-am referit şi noi mai înainte, privitor la cultul **lui** Adrastos la Siciona (Herodot. V. 67).

Reluând această discuţie, M. Nilsson *{Der Ursprung der Tragodie în Neues Jahrbuch fur klassische Altertiim,* (XXVII, 1911) crede că originile dramei s-ar afla în ceremoniile cultului eroilor. Elementul dionisiac nu este un element originar în tragedie, ci se suprapune celui trenodic-eroic. In cele din urmă, Nilsson arată că tragedia îşi trage denumirea de la cântăreţi îmbrăcaţi în piei de capră, numiţi *trâgoi,,* care intonau bocetul asupra ţapului ucis care s-ar fi transformat Dionysos. In fond, în această explicaţie nu avem de-a face decât cu o încercare de a împinge imixtiunea elementului dionisiac cât mai cu putiinţă înspre originile reale ale corurilor tragico-eroice.
Opinia lui M. Croiset *(Histoire de la Litterature grecque,* (1913) nu înseamnă un pas înainte în cercetarea ce o urmărim, limitându-se la a rezuma că tragedia se dezvoltă din ditiramb, din care se desprinde în acelaşi mod şi paralel cu ea şi drama satirică. Noutatea adusă de Tespis ar consta în transformarea acelui unic *exarhon* (pe care îl vede mai mult corifeu al corului ditirambic) în actor.
Intorcându-se la sursa folosită şi de Levi (pomenit mai sus), adică la Clement din Alexandria, A. B. Cook *(Zeus. A Study in Ancient Religion,* Cambridge, 1914) pune în legătură sărbătoarea leneeană cu acel *sparagmos* al lui Dionysos şi ajunge la concluzia că tragedia şi-a avut cele mai adânci origini în ceremoniile misterelor în cinstea lui Zeus Cretanul, ceremonii denumite apoi *dromena* la sărbătorile leneene.
Manara Valgimigli, în prefaţa traducerii *Poeticii* lui Aristotel (Bari, 1915), se ataşează soluţiei dionisiace, arătând că tragedia coboară dintr-o dramă satirică de formă arhaică şi mult anterioară celor jucate la începutul secolului al V-lea la Atena ca parte a tetralogiilor. Succesiunea de forme care a dus la închegarea tragediei este, în opinia autoarei, următoarea: 1) ditirambul liric; 2) introducerea în ditirambul liric a unei părţi narative improvizate; 3) arma satirică arhaică; 4) tragedia deja formată.
Cartea lui Ridgeway îşi găseşte, în ceea ce priveşte originile tragediei, o serie întreagă de adepţi, formându-se o literatură

specială asupra acesteia, ilustrată în Italia prin scrierile lui Terzaghi *Sulle origini* ***delta*** *tragedia greca (Atti della Reale Accad. di Scienze di Torino,* III, 1918), ale lui Caccialanza, *// komos e gl'incunaboli della tragedia attica,* Roma, 1919, în Anglia de G. Norwood, *Greek Tragedy,* Londra, 1920, în Germania de J. Geffcken, *Die griechische Tragodie,* Berlin, 1921. In acelaşi timp, asupra tezelor tradiţionaliste şi în favoarea ipotezei aristotelice se pronunţă şi Romagnoli, // *teatro greco,* Milano, 1918, (tragedia născută direct din ditirambul coral de factură satirică), într-o oarecare măsură şi Norwood şi Geffcken, mai sus citaţi, şi E. Kalinka, *Die Urform der griechischen Tragodie,* Innsbruck, 1924, care precizează că în timpul perioadei tiraniei cultul lui Dionysos îşi găseşte încetăţenirea sa

deplină; ca şi alţi exegeţi, el îi atribuie lui Tespis mutarea *exarhonului* în actor.
O ipoteză interesantă, deşi puţin filologică, este cea a lui Schure, *La genese de la tragedie.* Paris, 1926, care arată că tragedia a fost întemeiată de Eschil, fapt pe care în linii mari îl adoptăm şi noi, fără însă a merge mai departe alături de exegetul francez, atunci când crede că forma eschileană a tragediei este o transcriere literară-eroică a dramelor sacre de la Eleusis.
Intr-o direcţie oarecum similară lui Schure se îndreaptă şi Walter Porzig, *Die attische Tragodie des Aischylos,* Leipzig, 1926, considerând tragedia numai ca un fapt artistic, care nu evoluează din ditiramb, ci se caracterizează ca natură intrinsecă prin lupta ce se dă în sufletul unui personaj între sentiment şi datorie (gândul ne duce fără voie la *Cid-ul* cornelian) — dintr-un astfel de antagonism lăuntric s-a născut tragedia prin creaţia poetică a lui Eschil, iar exemplul ilustrativ este fără îndoială *Cei şapte contra Tebei.* Pentru a-şi justifica lipsa unei argumentaţii filologice, Porzig emite principiul — adevărat în mod absolut, dar nu suficient prin el singur — că spiritul în manifestarea sa externă se cheamă limbă, expresie lingvistică anume creată, iar ca manifestare interioară, filosofie şi religie.

Nu ştim dacă am reuşit să sugerăm în mod suficient de limpede în capitolele precedente ale acestui volum poziţia noastră, care este indiscutabil de natură estetică, similară într-un oarecare sens cu cea enunţată de Porzig, şi anume că, desemnând prin cuvântul *tragedie* operele poetice ivite o dată cu Eschil pe scena attică, în fapt trebuie să ne menţinem, aşa cum o face Aris-totel însuşi, la judecarea şi intepretarea acestei realităţi, unica de care dispunem în mod direct şi singura constituită într-un întreg asupra căruia se poate aplica metoda analizei, urmând ca pe drumul acesteia să ajungem la verificarea sau eventual completarea afirmaţiilor Stagiritului asupra originilor genului. Nădejdea noastră este de a trata în mod special într-un cadu de sine stătător problema enunţată sau conturată numai în paginile anterioare, care însă nu-şi găseşte aici rostul dezvoltării sale datorită caracterului deosebit şi, de ce n-am mărturisi-o, arid prin mulţimea datelor şi noţiunilor, cu noimă doar pentru specialişti.
Un alt moment de seamă în istoria teoriilor asupra originilor tragediei este apariţia în mai multe scrieri şi la date diverse a ipotezelor avansate de către Gilbert Murray, mai întâi într-un apendice la lucrarea *Themis* a lui J. E. Harrison, apoi într-un articol asupra originilor dramei greceşti în Enciclopedia Britannica, în cartea *Euripidi e i suoi tempi,* 1913, şi în fine în *Aeschylus, the Creator of Tragedy,* Oxford, 1940. Murray pleacă de la unde poziţii ale lui Frazer *(Golden Bough)* asupra „morţii zeului", contaminându-le cu unele idei ale lui Rohde despre o eventuală dependenţă a tragediei de misterele de la Eleusis. Concepţia lui J. E. Harrison concordă cu cea a lui Gilbert Murray în faptul postulat de ei că atât Dionysos cât şi principalii eroi ai legendelor greceşti sunt **forme** ale aşa-numitului *eniautos dâimon.* care reprezintă moartea şi naşterea ciclică (vezi mai sus ipoteza Farnell). dar nu a anului, ci a tribului, prin întoarcerea vieţii eroilor morţi şi a străbunilor. Formele tragediei trebuie explicate, conform acestei teorii, ca

modificări ale ritualului originar al lui Dionysos. Asfel, un *dâimon* al anului este ucis de *dâimon-\x* anului care vine; orice crimă avându-şi pedeapsa sa firească, acest din urmă *dâimon* va fi la rândul său ucis de *dâimon-\x* anterior renăscut. Murray desface aspectul mitic al conflictului în şase momente: 1) *agon* = lupta *dâimon-ului* anului vechi contra celui al noului an; luptă imposibil a fi dusă şi pe alte planuri (lumina împotriva întunericului, iama împotriva verii etc); 2) *păthos* = chinurile *dâimon-ului* înfrânt, născute din dezmembrarea corpului învinsului, acel *sparagmâs* de care aminteam mai înainte şi care înseamnă distrugerea fizică a acestuia prin mici îmbucătăţiri până la difuziunea sa totală în pământ; 3) *anghelia* = mesajul soartei triste, a chinului, a patimilor care de cele mai multe ori nu au loc în faţa spectatorilor, ci sunt povestite printr-un mesager; 4) *threnos* = jeluirea asupra chinurilor mortului; 5) şi 6) *anagnorisis* - descoperirea şi recunoaşterea *dâimon-ului* ucis şi mutilat, urmată de reînvierea acestuia, apoteoza sau opifania sa în plină glorie, numită mai explicit de autor *theophânia.* Astfel, momentele succesive ale dramei ar fi: *agon, păthos, anghelia, threnos, anagnorisis* şi *theophânia.* Teoria este ilustrată prin aplicarea ei la trei piese ale lui Euripide: *Bacantele, Hippolit* şi *Andromaca.* De altfel, după cum remarcă însuşi autorul, datele enunţate nu-şi găsesc pe deplin corespondentul în tragediile păstrate, cum este de pildă epifania sau teofania, care nu există în nici una diii schemele dramatice pe care le cunoaştem. De altfel, Murray îşi recunoaşte insistenţa mult prea mare pe care a dat-o schemei amintite, atunci când teoria sa a fost criticată de Pickard-Cambridge,

răspunzându-i totuşi în 1943 *(Classical Quarterly,* XXXVII) că ea rămâne valabilă în linii mari. chiar cu eventualele corective ce vor fi aduse de critica ulterioară.
O dată cu apariţia lucrării clasice a lui Arthur Pickard-Cambridge. *Dithyramb, Tragedy and Comedy,* Oxford, 1927, se deschide o nouă perioadă în perspectiva interpretărilor asupra originii tragediei. Cartea amintită, a cărei nouă ediţie a fost

îngrijită de T. B. L. Webster şi de care ne vom ocupa în finalul acestui capitol, rămâne în linii mari valabilă ca cea mai concludentă şi cuprinzătoare sinteză a datelor şi ipotezelor asupra originii tragediei. O dată cu expunerea principalelor teze ale acestei magistrale lucrări, vom încheia relatarea în ordine cronologică a ipotezelor despre originile tragediei pentru a grapa literatura ulterioară datei de apariţie a cărţii lui Pickard-Cambridge pe metode de cercetare şi pe probleme mari. tratate în mod similar sau cu uşoare variante de către mai mulţi exegeţi.
Din punctul de vedere al temeiniciei argumentaţiei, opusă teoriilor lui Cook şi în special celor ale lui Ridgeway şi Murray, lucrarea lui Pickard-Cambridge ocupă acelaşi loc ca răspunsul lui Wilamowitz la *Originea tragediei* a lui Nietzsche. In opinia lui Pickard-Cambridge, ditirambul este întotdeauna legat de Dionysos, autorul urmărindu-i evoluţia până în epoca alexandrină, prin Pindar şi Bachylide, şi demonstrând introducerea sa la Atena. Reinventariază ştirile despre Tespis, discută pasajele lui Aristotel despre originea tragediei şi a cuvântului *tragodîa.* Cu ajutorai termenului *threnos* de la Homer caută să lămurească sensul lui *exarhon,* discută rolul lui Arion şi al spectacolului sicionic în speţă, al dramei peloponesiace în general, al tragediei în raport cu *trâgoi, silenoi dr. sâtyroi;* în fine, expune observaţiile sale critice în legătură cu tezele sus-amintite ale lui Cook, Ridgeway şi Murray. In concepţia sa, iată care este linia de dezvoltare a tragediei attice: ditirambul preexista în Grecia epocii arhaice ca imn în onoarea lui Dionysos; Arion la Corint dădu acestuia formă literară, creând în acest scop un fel special de cor, *tragicos tropâs;* pe de altă parte, în Peloponesul nordic erau la modă dansuri de satiri şi de sileni în tiparul metric folosit de Arion. Din acestea, Pratinas, imitând formele tragice, compuse drama satirică care-şi găsi loc în Marile Dionisii ateniene. Existau însă şi alte genuri de coruri conduse de exarhonţi, care aveau ca subiect lucruri mai grave, ca moartea sau suferinţele. Din acestea. Tespis îşi trase subiectele şi mai

ales forma, adăugând, fapt esenţial, actorul în opoziţie cu corul. Astfel de spectacole ajunseră la Atena, iar poeţii, ammtindu-şi atunci când se intonau corurile acestora de *tragicos tropâs* al lui Arion, dădură manifestărilor numele de tragedii. Marele merit al cărţii lui Pickard-Cambridge este acela de a prezenta, pe lângă o judicioasă dezvoltare a faptelor şi a evenimentelor în închegarea tragediei attice de factură eschileană, şi o completă expunere de izvoare asupra fiecăreia din fazele de formare sau asupra genurilor ce au avut o dăinuire independentă ulterioară, izvoare pe care nu le forţează a ilustra idei preconcepute sau, teorii seducătoare ce se pot emite cu uşurinţă, fără a avea însă un suport filologico-istoric consistent. Completând primul volum, de caracter expozitiv-demonstrativ, în 1953 apare un al doilea, *The Dramatic Festivals at Athens,* referindu-se la partea tehnică a tragediei greceşti: sărbători dionisiace şi reprezentaţii teatrale, actori, măşti, scenografie, horeutică etc. In cele ce urmează, aşa cum am mai spus, vom grupa unele din teoriile emise după 1927 ce se strâng sub câteva tendinţe importante în exegetica de după această dată.
Plecând de la sărbătoarea dionisiacă cu cor de *trăgoi,* adică de la ditiramb, E. Hovvald, în *Die griechische Tragodie,* Berlin, 1930, insistă mai mult decât asupra variaţiilor formei tragediei asupra formei în sine: deci nu numai ditirambul trebuie avut în vedere, ci şi spiritul coral în esenţa lui. Aşadar, tragedia provine din corul liric îmbogăţit cu fapte, cu evenimente, prin întrepătrunderea corului cu mitul (reperăm aici o idee mai veche a lui Wilamowitz). Asupra ditirambului şi a schemei corale, preponderente în formele incipiente ale tragediei, accentuează şi H. Jeanmaire, *Dionysos, histoire du culte de Bacchus,* Paris, 1951, studiind fenomenele de orgiasm şi menadism în Antichitate. Ditirambul, pe care îl leagă de *triambos* (triumf) şi de *triumpe* al cântecului fraţilor arvali. a însemnat la început un cântec în legătură cu evoluţiile unui cor ciclic, al unor adepţi ai unei secte religioase care ajungeau la extaz datorită cântecului şi dansului,

şi care pentru privitorii acestei manifestări părea chiar un spectacol. (Este interesant de făcut aici apropierea între valoarea mimetică a unui dans conştient şi cea catartică a extazului celor posedaţi, oferit privitorilor; de asemenea, ideea spiritului dionisiac a lui Nietzsche poate fi, în legătură cu cele amintite mai sus, reelaborată cu şanse serioase de a avea rezultate interesante.) In judecarea originilor tragediei attice, după Jeanmaire, trebuie să se ţină cont de următoarele date: 1) în Grecia în general şi mai ales la Atena, poezia tragică cuprindea patra forme, toate subordonate lui Dionysos (ditirambul, tragedia, comedia şi drama satirică); 2) genurile dramatice, care s-au afirmat definitiv la Atena, spune Aristotel, au avut o dezvoltare anterioară în ambianţa, dorică, în Pelopones; 3) teoria anticilor trecea şi asupra tragediei improvizaţiile ditirambului şi ale dramei satirice, în lumina cărora era privită de către însuşi Aristotel; 4) Aristotel nu s-a preocupat nici un pic de legăturile teatrului cu persoana şi cultul lui Dionysos.
Ipoteza că originile tragediei ar fi de natură eroică a fost reluată în acest răstimp printre primii, de Carlo Del Grande, *Intorno alle origini della tragedia (Riv. indo-italica,* XII, 1928), care socotea ditirambul lui Arion dependent prin tonalitate şi metru de imnurile eroice, dar referindu-se mai ales ca tematică la suferinţele lui Donysos. Apoi, într-o lucrare mai recentă, W. Kranz, *Stasimon, Untersuchimgen zii Form und Gehalt der griechischen Tragodie,* Berlin, 1933, caută să explice materia mitică a dramei şi mai ales poziţia pe care o ocupă eroul faţă de divinitate, precum şi să depisteze elementele cultuale care răzbat în corurile tragice ale lui Eschil. Ca şi Kalinka, Max Pohlenz crede mai întâi că drama satirică a lui Pratinas a apărut ca o reacţie la tragedia eroică a lui Frinicos. mai apoi revine la datele celor două tradiţii greceşti, una prezentată de Aristotel (tragedia este un cântec de *trăgoi),* cealaltă de Dioscoride Alexandrinul (tragedia este cântecul asupra ţapului), înclinând personal către versiunea aristotelică *(Die griechische Tragodie,* Leipzig-Berlin. 1930).

Reexaminând critic teoria lui Kranz, Peretti, *Epirrema e tragedia. Studio stdl dramma attico arcaico,* Florenţa. 1939. afirmă că ceea ce Aristotel numea ditiramb, cântecul tragic primitiv, era cântat în onoarea lui Dionysos, dar nu dezvolta neapărat subiecte dionisiace. Extazul dionisiac al cântecului tra-gic pătrunzând în lamentaţia funebră, a transformat cu vremea esenţa trenodică liturgică şi populară a acesteia. Tragedia pre-eschileană nu este o *epiremă* burlescă şi satirică, ci o tragedie trenodică, născută prin contopirea tragediei dorice cu tragedia ionică, în care s-a difuzat extazul dionisiac, transformând în *mimesis dronton* formele şi motivele impersonale ale liturgiei funebre. Asupra, corurilor eroice de la Siciona menţionate de Herodot (V, 67) se apleacă şi E. Bickel, *Die griechische Tra-godie (Bonner Kriegsvorträge.* 1942), pentru a determina caracterul doric al suferinţelor ce fac tema acestor coruri. Tot de origine dorică socoteşte şi principiul culpei, în jurul depistării şi pedepsirii căreia se desfăşoară întreaga acţiune tragică. In fine, Hans Jiirgen Baden, *Das Tragische, Die Erkenntnisse der griechischen Tragodie,* Berlin, 1948, accentuează asupra tragicului, care este o categorie a gândirii omeneşti în lupta contrariilor, reprezentând nu numai conflictul între just şi nejust, ci chiar între dreptate şi dreptate, ajungându-se astfel ca individul să fie încătuşat între violenţă şi vină (vezi conflictul între *physis* şi *nomos* — drept natural şi drept statal — în Antigona de pildă).
Pe o poziţie freudiană se situează Frank Brommer, *Satyroi,* Wiirzburg, 1937, când vede în mobilul dansului tragic amestecul de animalitate şi umanitate, ce se ciocnesc şi se dau la iveală prin mişcări ale sentimentelor pe care le reperăm şi astăzi în străfundurile fiinţei omeneşti.
O altă tendinţă în exegetica tragediei attice este aceea de a o considera ca un fenomen ce trebuie judecat dintr-un punct de vedere estetico-literar, căci. spun adepţii acestei direcţii, latura istorică este incertă prin insuficienţa documentării ei. In linii

mari, poziţia este justă, numai că primejdiile de a aluneca departe de însăşi semnificaţia adevărată estetico-literară a tragediei sunt cu atât mai mult sporite, cu cât mai puţin se discută aspectul istoric-filologic al chestiunii — aceasta fără îndoială în ceea ce priveţte problematica originilor la care nemăr-turisit se încearcă a se ajunge în chip ocolit, pe o cale ce ar evita spinoasa discuţie a izvoarelor antice. Printre aceştia, E. Bethe, *Die griechische Dichtung,* Potsdam, 1929, crede că pe tragici, ca şi pe Homer, i-au inspirat şi condus în creaţie Muzele sau Dionysos, şi că latura de artă în tragedie este preponderentă tuturor celorlalte semnificaţii. De asemenea, a judeca tragedia, care este operă de artă prin excelenţă, creaţie spirituală autonomă, prin prisma exclusivă a originilor ei, este un nonsens în

opinia lui R. Cantarella, / *primordi della tragedia,* Salemo, 1936, căci din punct de vedere istoric, problema nu are rezolvare datorită sărăciei izvoarelor. In esenţă, Cantarella neagă influenţa dionisiacă asupra tragediei şi nu acordă o prea mare încredere sistematizării aristotelice, pe care o bănuieşte de subiectivism. Spiritul etico-religios care a dat naştere tragediei îl subliniază şi H.D.F. Kitto, *Greek Tragedy. A Literary Study,* Londra, 1939, fără însă a se ocupa în chip special de problema originilor, către care se îndreaptă cercetările lui Perrotta, *Tragedia, Origine,* în Enciclopedia Italiana, sau *Letteratnra greca,* Milano, 1941, deşi acesta, ca şi Cantarella, consideră că chestiunea originilor nu aparţine originilor literaturii greceşti, tragedia începând de fapt cu Eschil, cel mai devreme cu Frinicos — căci nu există de fapt o tragedie înaintea celei pe care o cunoaştem, iar problema originilor e o problemă de preistorie. Totuşi, continuă Perrotta, cel ce se ocupă de istoria literaturii greceşti nu poate evita această problemă, pentru că altfel exclude posibilităţile de a înţelege drama satirică şi semnificaţia corului în tragedie. In sensul celor afirmate, Perrotta propune o schemă a punctelor nodale. în formarea tragediei, după cum urinează: 1) *Teseu* al lui Bachyhde. deşi târziu, este unica mărturie de folos pentru a putea judeca

ditirambul mai vechi; nu se poate presupune o renovare a acestuia prin influenţa tragediei primitive; 2) corurile tragice pomenite de Herodot (V, 67) erau coruri de *trâgoi,* asemănătoare cu cele ale lui Arion de la Corint; 3) *trâgoi* şi *satirii* existau în mod incontestabil identici ca funcţiune, deosebiţi poate ca formă; 4) se poate presupune ca înlocuirea corului de *trâgoi* cu cor omenesc a fâcut-o Tespis, dar fără a fi un fapt cert; 5) nu este clară trecerea de la dialogul liric al ditirambului de factură bachylidică la dialogul recitat al tragediei.

Există şi o serie întreagă de formulări, să le spunem „vulgate", asupra originilor tragediei, dintre care amintim numai câteva, caracteristice în general istoriilor literare sau articolelor de enciclopedie. Astfel, A. Willem, *Melpomene, Histoire de la tragedie grecqite,* Paris, 1932, se raliază lui P. Girard (o lucrare mai veche din 1891: *Thespis et Ies debuts de la tragedie).* K. Ziegler, *Tragoedia* (în *R.E.,* voi. VI, col. 1899-2075), adoptă în general teoria aristotelică în forma sa cea mai simplificată (care de fapt a dat numele acestei interpretări pe care o numim „vulgata"), în fine, mai de curând W. Lucas, *The Greek Tragic Poets,* Londra, 1950, reinventariază o dată mai mult poziţiile „vulgatei": ditirambul primitiv dionisiac e adus la formă şi expresie literară de către Arion; satiriconul lui Tespis cu un actor care se opune corului — aşadar, origini dorice pentru tragedie, a cărei trecere la forma cu cor omenesc se efectuează de către predecesorii imediaţi ai lui Eschil.

Apropiată de unele cercetări contemporane şi prefigurând într-un fel concluzii la care au dus, pe o bază mult mai solidă, descoperirile arheologice din ultimii ani, este teoria lui George Thomson, *Aeschylus and Athens,* Londra, 1941, de natură pozitivistă şi bazată pe cercetările anterioare ale lui Frazer şi Ridgeway. Thomson reconsideră mitul lui Dionysos şi-l explică în consecinţă în lumina riturilor de iniţiere ale triburilor Greciei arhaice, pe care le găseşte identice sau cel puţin asemănătoare cu practicile religioase contemporane ale triburilor din Australia,

Noua Guinee, Polinezia sau ale Pieilor roşii. Pentru evoluţia formală a tragediei, celula de bază se află în societatea secretă-mistică din care a ieşit imnul phallic şi ditirambul primitiv, ambele cu cor şi corifeu. Din imnul phallic s-a născut comedia attică, din ditirambul primitiv, prin multe filiere, tragedia' Cât priveşte conţinutul tragediei, teoria lui Thomson este mai complexă. Autorul reperează în părţile ei constitutive diversele momente succesive ale riturilor de iniţiere, desfăşurate în cinci timpi: 1) luarea copilului de acasă; 2) ritul simbolic al morţii şi învierii; 3) revelarea obiectelor sacre ale cultului tribal; 4) catehismul în timpul căruia i se dezvăluie noului membru al clanului adevărurile pe care trebuie să le ştie; 5) reîntoarcerea acasă a copilului iniţiat şi considerat acum adult. Aceste cinci momente, Thomson le identifică în iniţierea mistică greacă: 1) *pompe, 2) agon* şi *sparagmon,* 3) *anakălypsis,* 4) *ainigmata* şi *doki-masia,* 5) *kâmmos.* Părţile tragediei urmează în chip fidel aceste faze : 1) *părodos,* 2) *peripeţia* şi *kommos,* 3) *anagnorisis,* 4) *sti-homythia,* 5) *exodos.*

Faptul că tragedia se leagă de practicile misterelor străvechi prin faza intermediară de *dromenon* este demonstrat şi prin aceea că *hypocrites* vine din homericul *hypocrinomai,* care înseamnă nu „a răspunde", ci „a interpreta", cu alte cuvinte, preot în stare să interpreteze. De aici, Thomson pune semnul de egalitate între *exarhon* şi *hipocrites.* Primul era poetul care conducea dansul şi cântecul

corului ditirambic şi care cobora din preotul-zeu al *thiasos-uYai* dionisiac. Dar cum a devenit interpret Thomson explică: *thiasos-xA* era o societate secretă, aşadar, ritualul său era cunoscut numai iniţiaţilor. Când acest ritual se transformă în dramă, adică într-un rit mintie, reprezentat de iniţiaţi în faţa unui public profan, a apărat nevoia unui interpret. Cei ce dansează dansul îi cunosc semnificaţia, dar spectatorii nu. Atunci, cel ce conduce dansul se desprinde şi explică în cuvinte lămurite: eu sunt de pildă, Dionysos, şi acestea sunt fecioarele din Eleuthera. pe care le-am adus în stare de nebunie. In acest

chip, interpretul (explicatorul) şi în acelaşi timp conducătorul dansului este pe cale să devină actor. Amintită deja la începutul acestor rânduri, cartea lui Mario Untensteiner, *Le origini della tragedia e del tragico, dalia preistoria ad Eschilo,* Torino, 1955, dezvoltă o teorie interesantă a originilor — *tragodia* fiind un cântec de *tagoi,* fiinţe de natură religioasă cu funcţii cultuale. Pe această cale, autorul urcă spre religiile mediteraneene străvechi, care mai apoi au fost atrase în sfera lui Dionysos, cel ce exprimă contradicţiile proprii lumii reale. In privinţa formei, evoluţia începe o dată cu Arion, care a transformat *melos-ul* ditirambului în *ode,* alcătuită din cor de satiri, cărora le opune pe *tragoidoi,* viitorii *exarhontes.* Deci o pluralitate de *exarhontes* (după cum afirmă şi Aristotel) care dialoghează cu interpreţii ditirambului. Untersteiner opiniază în principiu pentru soluţia corului dublu format din două părţi, către care înclină şi Zielinski, *Gliederung der altattischen Komodie,* Leipzig, 1885, şi după acesta Kranz, amintit mai sus. Antonio Pagliaro, *La tragedia e ii tragico secondo Aristotele (Dioniso,* XXXIV, 1960), se raliază în mare măsură aceleiaşi explicaţii. înainte de a aminti în încheiere datele cele mai recente în materie, datorate ediţiei Webster a lucrării clasice a lui Pickard-Cambridge, este interesant a spicui în sensul atenţiei acordate riturilor străvechi mediteraneene, luate în discuţie deja de unii din exegeţii citaţi, poziţia lui Stumpo, remarcabilă prin precizia intuiţiei ei, *Le origini della tragedia,* Milano, 1935. In evoluţia tragediei, acesta stabileşte progresia: dansuri orgiastice cretane pentru Dionysos, originar din Creta; ditirambul cretan, care este imnul închinat acestei zeităţi; contactul aportului cretan cu cultul Demetrei de la Eleusis; pătrunderea lui Dionysos în Grecia etc. Cercetătorul italian aduce, în afara părerilor asupra originii tragediei, două idei de reţinut în privinţa semnificaţiei ei: prima că tragedia în esenţă reprezintă conceptul de vină a unei ginte sau a unui erou, care se consumă în persoana şi urmaşii acestuia până la epuizarea totală sau până la reabilitarea deplină

graţie intervenţiei divinităţifr a doua idee este că motivul principal al tragediei greceşti se reface în drama creştină (Del Grande îi consacră capitolul V al cărţii sale, intitulat *Tragedia, liturgici e sacra reppresentazione).*
In privinţa teoriei aristotelice a originilor, Webster conchide în ediţia mai înainte amintită următoarele: 1) Aristotel se poate să fi avut surse mai bune decât ne imaginăm; 2) dacă acceptăm afirmaţia lui Aristotel că tragedia s-a născut din satiricon, nu înseamnă că trebuie să îndepărtăm pe aceea care glăsuieşte că Pratinas a scris cel dintâi piese satirice; avem dovezi de natură arheologică (un krater şi un lekythos pictate) că ditirambul era uneori cântat de oameni îmbrăcaţi în satiri; contradicţia esenţială la Aristotel nu este aceea între tragedia prezentată ca ieşind din ditiramb în timp ce, şase rânduri mai jos este dată ca provenind din satiricon, ci aceea a satirilor care dansează şi a formei eschileene, în care dialogul are rol preponderent. Cât priveşte originea îndepărtată a cultului lui Dionysos, săpăturile recente au scos la iveală un sigiliu micenian în Cipru care reprezintă un dansator. Numele lui Dionysos a fost descifrat pe o tabletă de la Pylos datând de la sfârşitul secolului al XlII-lea î.Hr. Se presupune că aceeaşi divinitate ar putea fi identificată în tânărul zeu, care apare împreună cu capridee în arta minoico-miceniană.
Chiar pe baza unor documente riguros interpretate, discuţiile asupra originilor şi sensurilor tragediei sunt practic nelimitate. La sfârşitul acestui lung capitol fie-ne îngăduit a aminti, o dată mai mult, încă o informaţie pe care am descoperit-o cu plăcută surprindere în romanul lui Kazantzakis, *Viaţa lui Alexis Zorba,* şi al cărei aspect anecdotic nu este totuşi lipsit de semnificaţii: scriitorul povesteşte cum într-un muzeu în India văzuse o străveche statuie a lui Buddlia, ajuns la fericirea supremă graţie miei stări de extaz îndelungate şi căruia vinele de pe frunte i se unrfJaseră şi se răsuciră în chipul unor mici coame; de această imagine îşi aminti atunci când, de mână cu nepoţica sa, în faţa unei vitrine cu jucării în

ajunul Crăciunului, aceasta îi spuse, sărind cu entuziasmul celor câţiva ani la vederea darurilor iluminate feeric, „Unchiule, simt că de bucurie îmi cresc coame".

TRAGEDIA ATTICÂ PE SCENELE CONTEMPORANE

Interpretarea tragediei attice are o mult mai scurtă istorie decât s-ar bănui, faţă de vechimea comentariilor dramatice asupra teatrului atenian, ce se înmulţesc, aşa cum am văzut, o dată cu stârşitul Renaşterii. în această vreme, timp de aproape trei sute de ani, autorul de tragedii care domină scenele nu este nici unul din cei trei corifei ai poeziei dramatice ateniene, ci Seneca, jucat cu mult succes în toată Europa şi imitat chiar în limba latină pe la 1314 de către Albertino Mussato de la Padova, care scrie *Eccerinis* şi *Achilleis,* două compilaţii de formă şi conţinut seneccian. Polonius în *Hamlet* recomandă prinţului Danemarcei pentru spectacolul dat de actorii ambulanţi ori o tragedie de Seneca „ce nu va fi prea apăsătoare", ori o comedie a lui Plaut „care nu este prea burlescă". Tot în această epocă încep să se înjghebeze primele scene fixe, spectacolele teatrale dându-se pînă atunci, după caracterul subiectelor lor, în biserici, universităţi sau castele. Faptul corespunde cu redescoperirea lui Vitruviu, tipărit pentru prima dată în 1484. După preceptele arhitectului roman, uneori greşit înţelese, se construiesc o sumedenie de clădiri afectate exclusiv spectacolelor dramatice, în Italia, în Franţa, în Anglia elisabetană cu binecunoscutele-i aşezăminte de acest gen de la Christ College la Oxford (1605) sau cele două mari teatre din Londra, sortite succesiv focului, ca mai toate clădirile consacrate acestei arte: Swan (1595) şi vestitul Globe (1599).

Apogeul aplicării principiilor vitruviene este atins în Teatrul Olimpic din Vicenza, proiectat de Palladio şi ridicat între 1580 şi 1584. Teatral Farnese din Parma (1618) reprezintă deja un stadiu următor, în care formele romane sunt alterate într-un spirit care anunţă vehement barocul.

Procedeele şi aparatul scenic rămân însă cele vitruviene, ca de pildă în dotarea teatrului din Ulm, ridicat de Joseph Furtten-bach pe la 1640, care folosea o *scaena ductilis, o scaena vertilis* şi o maşină de zburat. Este vorba de o fosă practicată în spatele scenei, pe care glisau din centra spre laturi nişte culise mobile *(scaena ductilis),* schimbând astfel decorul. *Scaena vertilis* era compusă din estacade prismatice, care cu ajutorai unei pârghii se învârteau oferind pe fiecare din cele trei feţe un nou decor. In fine, maşina de zburat, instalaţie cunoscută din teatral attic, era o combinaţie de scripeţi care aluneca pe o galerie acoperită de partea superioară a decorului şi cu ajutorai căreia intrau în scenă, coborând de sus, diverse personaje, a căror intervenţie ca *dens ex machina* era necesară rezolvării în bune condiţii a ţesăturii dramatice.

O contribuţie esenţială la înzestrarea cu instrumente de bază a tragediei greceşti pe scenele europene o constituie tipărirea de către Aldus la Veneţia a lui Sofocle în 1502, a lui Euripide cu un an mai târziu şi a lui Eschil abia în 1518. De la aceste date, traduceri sau adaptări au fost făcute în Italia, Franţa şi Germania. Astfel, prima stagiune a Teatrului Olimpic din Vicenza se deschide în 1585 cu *Oedip rege,* jucat în traducere italiană pe un fond muzical continuu. In Germania, Meister Hans Sachs scrie prin 1555 o *Alcestis.*

Dar cea mai de seamă creaţie bazată pe cunoaşterea textelor tragediei greceşti, apărată pe la sfârşitul secolului al XVI-lea la Florenţa, este opera. Un grup de învăţaţi, muzicieni şi poeţi s-au adunat în 1594 în palatul lui Giovanni Bardi şi rememorâdu-şi că în tragedia attică o parte însemnată era deţinută de muzică şi recitarea orchestrică, dădură viaţă noului gen dramatic muzical, întăriţi în convingerea că în acest chip au recreat tragedia greacă. Dintre aceştia, Peri şi Rinuccini au colaborat la crearea lui *Dafne,* reprezentată în 1597; Caccini împreună cu cei doi deja menţionaţi compuse *Ettridi.ee,* cântată în 1600. Noul gen se răspândi cu repeziciune şi avu un succes răsunător, astfel că

într-un singur an Claudio Monteverdi produse la Mantova trei opere: *Dafne, Arianna* şi *Orfeo* (1607-l608). Crezându-se că aceasta era adevărata formă a tragediei greceşti, care se bucura în adevăr de un succes unanim, clădirile ce aveau să găzduiască asemenea spectacole îşi modifică structura lărgindu-şi şi adân-cindu-şi scenele şi îşi sporesc în chip miraculos numărul. Veneţia are un teatru muzical în 1637, zece în 1700, în vreme ce în toată Europa la acea epocă existau peste trei sute asemenea săli.

în secolul al XVIII-lea, producţia de opere inspirată de tragedia attică este prodigioasă. Gluck construieşte *Orpheus und Eurydike* (1672) pe principiile dramei greceşti, iar elevul său Antonio Măria Gaspardo Sacchini, activ în a doua jumătate a secolului la Londra şi Paris, a scris o operă, *Edipo a*

Colono, bazată pe cunoscuta tragedie a lui Sofocle.
Din ce în ce mai mulţi umanişti iau legătură directă cu textele dramei greceşti, creând sau discutând în lumina acestora producţiile teatrului contemporan. Winckelmann cunoaşte astfel tragedia greacă înainte de a descoperi arta antică, iar Lessing este cel dintâi care afirmă în 1759 că tragedia neoclasică franceză este pe departe inferioară celei greceşti. Goethe citeşte tragedii greceşti şi compune opere proprii în stilul acestora: *Ifigenia in Tauris* a lui Euripide îi serveşte de model în crearea dramei sale originale, pe care o scrie în proză în 1779 şi o remo-delează în versuri în 1787. In Italia, Alfieri dă o nouă întrebuinţare miturilor folosite de tragicii atenieni, imitându-i în piese ca *Oreste* (1776), *Antigona* (1783), *Alceste seconda,* (1790).
Intre generaţiile secolului al XVIII-lea şi cele ale secolului următor se observă o importantă deosebire. Acestea din urmă, graţie introducerii în programul secţiilor umaniste ale tuturor universităţilor a studiului limbii latine şi eline, citesc în număr foarte mare în original textele clasicilor fără a mai apela la traduceri. Contactul direct cu limba poetică facilitează şi clarifică înţelegerea conţinutului şi esenţei tragediei, având ca rezultat dispariţia „misterului" pe care aceasta, în necunoştinţa origina-

lului, şi-l păstra printre oamenii de cultură ai generaţiilor anterioare. Este una din cauzele care, acumulându-se vreme de un secol, au dus în pragul celui de-al douăzecilea veac la trezirea în mase tot mai largi a interesului pentru teatral clasic grec, dezvăluit acum de misterul sub care rămăsese secole de-a rândul, fiind mai mult sau mai puţin etichetat ca o pedanterie savantă. Aşa cum am arătat mai înainte, la destrămarea acestui val opac au contribuit în mod substanţial şi nemijlocit învăţaţii secolului al XlX-lea, denumit de „secolul erudiţiei". Insă, dintr-o excesivă insistenţă asupra problemelor de limbă şi asupra aspectului filologic în general în studierea antichităţilor literare greceşti, o serie întreagă de studenţi ai universităţilor europene dinaintea diminuării studiului limbilor clasice în favoarea învăţământului tehnic ori ştiinţific au fost îndepărtaţi de la pasiunea cu care porniseră în cunoaşterea semnificaţiilor adînci literare şi filosofice ale fenomenului culturii elene. Vremurile contemporane au venit în întâmpinarea celor ce doresc să-şi apropie valorile spirituale greceşti, dar care nu vehiculează instrumentul indispensabil al limbii, prin traduceri în principalele limbi modeme, făcute de recunoscuţi specialişti în literele greceşti şi în acelaşi timp înzestraţi mânuitori ai limbilor lor naţionale.
In afara folosirii tiparelor mitologice şi a dezvoltării lor în lumina gândirii contemporane exprimată în teatru, aşa cum se va vedea mai jos, s-a încercat înainte de a se trece la reprezentarea întocmai a textelor tragediei attice o prelucrare a dramaturgiei antice, o adaptare la viziunea şi gustul de multe ori îndoielnic al contemporaneităţii.
Aceste experienţe, adeseori de animaţie comercială, au eşuat datorită caracterului lor factice.
Ceea ce ne interesează în mod special sunt montările modeme ale tragediei attice, jucată în toată lumea, fie în limbi moderne, fie în greaca veche sau modernă. Printre primele încercări de a juca textul antic într-un decor original se numără punerea în scenă de către compania Sikilianos la Delfi a lui *Prometeu* în

1927 şi 1930. Scena, amenajată cu podium-uri şi trepte, avea ca ftmdal munţii stâncoşi pe care se proiecta practicabilul de care era înlănţuit Prometeu. în orchestră, corul Oceanidelor, întor-cînd aproape în întregime spatele publicului, îşi concentra atenţia asupra lui Prometeu, astfel încât spectatorii aveau senzaţia că asistă la desfăşurarea unei acţiuni independentă de prezenţa lor. In acelaşi mod şi loc s-au jucat *Rugătoarele* lui Eschil în 1930, corul executând dansuri în ritmul recitării orchestrice, iar actorii purtând măşti. Aceste spectacole erau date ziua, sub lumina strălucitoare a soarelui, care punea în evidenţă coloritul subtil al costumelor prin contrast cu marmura scânteietoare a orchestrei şi scenei.
Din teatail lui Eschil, cea mai des interpretată tragedie era *Agamemnon,* jucat în textul vechi la Delfi în 1930, şi în 1934 la Bradford College, în Anglia. Cam tot în aceeaşi vreme a fost pusă în scenă *Perşii,* jucată cu măşti la teatrul din Frankfurt şi fără măşti la Atena în teatrul lui Herodes Atticus de către compania berlineză „Sprechchor" în 1930. Deosebit de interesante sunt spectacolele date în greaca veche de către studenţii unora din colegiile din Anglia şi America. întreaga *Orestie,* de pildă, a fost jucată în 1954 la Randolph Macon College din Lynchburg, statul Virginia, colegiu cu o lungă tradiţie a

spectacolelor de acest gen, iniţiate din 1909 şi jucate fără excepţie în greaca veche. Cât ar părea de ciudat, studiul pasionat al textelor tragice originale părăseşte încă înaintea celui de-al doilea război mondial Europa, în plină transformare tehnicistă a învăţământului ei, pentru a-şi găsi refugiul în America tuturor posibilităţilor materiale şi a tuturor fanteziilor susţinute de acestea. Fordham University din New York City joacă tragedia greacă în text original încă înainte de 1940. iar în 1959 întreaga *Orestie* a fost comprimată într-un spectacol de o oră, difuzat prn televiziune, cu un succes răsunător.

Printre spectacolele cu *Oedip rege.* memorabilă este interpretarea şi regia lui Lawrence Olivier pe scena lui Old Vie din

Londra şi mai apoi, împreună cu ansamblul, pe toate marile scene ale lumii, începând din 1946. O viziune mult mai stilizată ca măşti, costume şi gestică, aproape bruscă în toată desfăşurarea piesei, o dă într-o interpretare freudiană Tyrone Guthrie la Stratford — Ontario în 1954. Caracterele personajelor erau însă transformate, denaturate faţă de sensul tragediei sofocleene, iar scena devenise prea mică pentru complexul psihopatie pe care se insista: uciderea de către fiul a tatălui necunoscut şi căsătoria acestuia cu mama sa, de asemenea necunoscută. Evident că în cadrul mai larg al cinematografului, un astfel de spectacol putea avea mai mari şanse de plauzibil fapt pe care l-a şi încercat acelaşi regizor într-o viziune filmată, prezentată la New York în 1957.

în Germania, printre interpretările de la începutul secolului, cele mai originale, dar în acelaşi timp cele mai îndepărtate de structura textului au fost montările lui Max Reinhandt cu *Oedip rege* în 1910 şi cu *Orestia* în 1919 în Grosses Schauspielhaus din Berlin, construit de Hans Poelzig, ce putea cuprinde peste 3 500 spectatori într-un amfiteatru în aer liber.

Modernizări ale tragediei attice s-au încercat adeseori, dar fără prea mult succes, datorită faptului că nu posedau nici originalitatea textului vechi, nici nu erau transpuneri; o problematică sau concepţie actuală a tiparelor mitice greceşti. Astfel, Franz Werfel montează *Troienele* lui Euripide la Deutsches Theater din Berlin înainte de ultimul război, sau *Ifigenia in Tauris,* prezentată în 1938 la teatrul din Sabratha. în 1957, Wayne Rihardson aranjează ad-hoc o trilogie troiană, compusă din *Agamemnon* al lui Eschil, *Electra* lui Sofocle şi *Troienele* lui Euripide, pe care o reprezintă pe scena teatrului Marquee din New York.

Unele colegii americane şi-au extins activitatea de reînviere a tradiţiilor şi manifestărilor culturale ale lumii greceşti prin montarea, alături de spectacole tragice, a unor jocuri în cadrai unui festival clasic. De pildă, la Barnard College de la Columbia

University, studentele compun coruri închinate Atenei, lui Apollo, Orfeu, Hefaistos, în costumaţie şi coregrafie proprie. Acestora le urmează întreceri sportive constând din aruncarea discului, a suliţei, din curse cu torţe, sărituri, curse de care etc.

în primăvara anului 1966 s-au împlinit 2 500 de am de când la Marile Dionisii, Pisistrate, tiranul Atenei, instituia în 534 î.Hr. primul concurs dramatic, al cănii laureat a fost Tespis. Această dată „a prilejuit o sărbătoare şi un moment de retrospecţiune critică pentru dramaturgia greacă modernă, în special pentru interpreţii şi regizorii tragediei attice aflaţi în al patrulea deceniu de activitate creatoare în condiţiile concepţiei regizorale moderne asupra redării poeziei tragice antice chiar în mediul teatral pentru care a fost compusă.

în 1919, Photos Politis mopţe^ză *Ofdip rege* cu Emil Veakis în rolul titular, reprezentaţie care, în ciuda noutăţilor regizorale binevenite, este dată într-un teatru închis. Şi mai înainte de această dată, tragedia antică cunoaşte interpretări în versiune neogreacă a căror importanţă pentru istoria teatrului în sud-estul Europei nu este de trecut cu vederea. Pe la 1817 se juca astfel la Bucureşti, în teatrul construit la îndemnurile domniţei Ralu Caragea la Cişmeaua Roşie, *Hecuba* lui Eunpide, urmată de o serie de alte spectacole de acelaşi gen, foarte gustate de intelectualitatea română şi greacă a timpului. în focarul de cultură pe care-l constituiau la începutul secolului trecut Bucureştii, loc unde fierbea şi sub acest aspect pregătirea ofensivei antiotomane a popoarelor din Balcani, numeroase au fost spectacolele de dramă antică jucate în româneşte decenii de-a rândul, vreme în care, în Grecia de curând eliberată, scena se deschidea mai degrabă teatrului modem decât celui clasic. Abia către 1850 încep a fi transpuşi în neogreacă clasicii tragici, şi numai în 1863 şi 1867 *Antigona* este jucată în aer liber în de

curând degajatul Odeon al lui Herodes Atticus. A fost o încercare ce nu şi-a aflat continuitatea. La începutul veacului nostru, Nea Skini (Scena nouă) dm Atena dă într-o sală acoperită dese reprezentaţii sub con-

ducerea regizorală a lui C. Christomanos ca *Alcesta* (1901), *Antigona* (1903), în vreme ce la Teatrul Regal se montează *Orestia (1903).*
în 1954, Teatrul Naţional din Grecia inaugurează cu *Hippo-lytos* festivalul de la Epidaur, cel mai mare teatru grec păstrat (14 000 locuri) în stare bună de conservare, festival care de atunci are loc în fiecare an intre 15 şi 25 iulie. Din 1957, spectacolelor de tragedie li s-a adăugat şi câte o comedie attică, Aristo-fan sau Menandru.
Societatea de Studii Epirote iniţiază în teatrul de la Dodona (18 000 locuri), de curând excavat şi restaurat (1960), împreună, cu Teatrul Naţional şi teatrul din Pireu un festival anual — Festivalul de la Dodona —, în cadrul căruia s-au reprezentat *Ifigenia in Aulis, Ifigenia in Taurida* (1961), *Antigona* şi *Ajax* (1962), *Andromaca* şi *Hecuba* (1963) etc.
Festivalul de la Atena, inaugurat în 1955, se desfăşoară în Odeonul lui Herodes Atticus (5 000 locuri), unde sunt reprezentate, pe lîngă tragediile antice, piese de teatru cretane din secolul al XVII-lea — reprezentaţii încadrate de spectacole de balet, de operă sau de concerte simfonice.
Turneele în ţara noastră ale teatrului din Pireu, sub direcţia artistică a lui D. Rondiris, având în distribuţie pe Aspasia Pappatanasiou-Mavromati, şi ale Teatrului Naţional în direcţia artistică a lui Alexis Minotis, cu participarea de prestigiu a Kati-nei Paxinou, s-au bucurat de un deosebit succes, ele rămânând întipărite în memoria publicului numeros, care, în ciuda limbii, dar graţie fluxului tragic covârşitor, a fost captivat seri de-a rândul de cele două echipe teatrale datorită vocii, dansului, recitării orchestrice, reuşind să transmită cunoscătorilor formelor mitice întreaga poezie a textului prin patosul şi entuziasmul artei lor. La baza interpretărilor acestor două formaţii a stat, aşa cum afirmă Alexis Minotis într-o corespondenţă adresată revistei „Contemporanul'" (24 sept. 1965), „ideea că forma teatrală nu se alege în mod arbitrar, ci este produsă în mod necesar de natura

textului poetic şi de particularitatea spaţiului scenic". în concepţia Teatrului Naţional din Atena, „cântările corului — spune Alexis Minotis — aşa cum sunt ele unite cu mitul dramatic, constituie miezul liric al acţiunii pe care o duc către apogeu epuizând-o. Aceste cântări sunt un ecou multiplu care termină cuvântul, conferindu-i o amploare poetică şi o durată dincolo de interferenţele întâmplătoare, ele constituie un element integrant al stilului tragediei antice, în acelaşi mod în care o trăsătură constituie stilul unei semnături".
Publicul nostru a fost sensibil la arta deosebită a teatrelor din Atena şi Pireu în turneu la Bucureşti, având posibilitatea să aprecieze subtilităţile şi noutăţile de regie şi graţie faptului că pe scenele din ţară tragedia attică a fost fără încetare prezentă în atenţia şcolii dramatice româneşti, a cărei istorie ce depăşeşte un secol numără valoroase puneri în scenă ale clasicilor elini.
Printre manifestările recente, punerile în scenă de la Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Craiova au demonstrat receptivitatea faţă de noile puncte de vedere regizorale adoptate de colectivele teatrale greceşti în turneu în România, cărora li s-au adăugat inovaţii fericite, demne de a fi relevate ca esenţiale în prezentarea cât mai profundă şi cuprinzătoare a poeziei tragice ateniene.
Meritul de căpetenie revine regizorului Vlad Mugur care a montat la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" din Bucureşti *Ore-stia* (1964) şi mai apoi la Teatrul Naţional din Cluj *Ifigenia in Aulis* (în 1966). Pe lângă lucrul cu protagoniştii interpretărilor respective, lui Vlad Mugur îi aparţine iniţiativa de a prelucra corul punând accentul pe latura coregrafică şi pe cea muzicală. A solicitat astfel compozitorului Pascal Bentoiu compunerea unei muzici care să scoată în relief într-o formă lapidară acel inefabil verbal redat în textul antic prin metrul cantitativ al versului. După părerea noastră, în această privinţă, reuşita sa a fost mai mare decât a spectacolelor teatrului din Pireu, considerat pe bună dreptate ca un *nec plus nltra* în materie. Introducerea printre horeuţi a unor balerini şi încredinţarea realizării armoniei

mişcărilor acestora **lui** Mmam Răducanu şi Jessie Danu s-a dovedit a avea rezultate surprinzătoare, care au apropiat reprezentaţiile de „efectul total" asupra spectatorului
Pe scena teatrului „C. Nottara" din Bucureşti, Mircea Maro-sin a contopit într-un singur spectacol

Oedip rege ş, *Oedip* ***la*** *Colona* tentând înnoiri însă tot pe lima vechilor interpretări Tară resursele multiple ale lui Vlad Mugur.
La Craiova, regizoarea Georgeta Tomescu, împreună cu coregrafa Felicia Duncan-Ruja, au realizat *Troienele* **lui** EurT puie spectacol remarcabil pnn plasticitatea mişcărilor corului
„Festivalul de tragedie **antică"** de la laşi nu a depăşit stadiul de experiment, valabil fund tocmai pnn căutările unui mod de expresie adecvat, preocupare din care pot izvorî interpretări moderne, m sensul in care acest cuvânt înseamnă apropierea de noi a cat mai mult din umanismul tragediei attice.

TRAGEDIA GREACĂ ŞI TEATRUL MODERN

în domeniul literaturii universale, de la Goethe şi până la Paul van Tieghem asupra lui Gide se opreşte atenţia noastră când e vorba să definească un element esenţial al comparatismului: influenţa. într-o conferinţă ţinută la sfârşitul secolului trecut', scriitorul francez se exprima, vorbind despre călătorii, că, asemenea lecturilor sau creaţiilor, ele se fac tocmai în locurile ce sunt bănuite a fi capabile să influenţeze mai mult. Există aşadar o predispoziţie pentru o anume influenţă, aşa cum teoria cu-noaşterii a lui Platon postulează o predispoziţie pentru ştiinţă, constând dintr-o amintire pe care sufletul ar mai păstra-o după curăţitorul scăldat în Lethe. Altfel spus, influenţele pe care le suferim sunt selective, şi este îmbucurător să semnalăm că teatrul modern şi, implicit, publicul pe care acesta îl presupune, se îndreaptă cu o remarcabilă predilecţie către *mythos-ul* dramatic atenian sau către cel homeric, uneori pentru a contura în limitele teatrului tradiţional o stringentă problemă a contemporaneităţii. Dovadă a carenţei unei trame dramatice inedite sau afirmare indirectă a unui istorism ce ar adăuga perspectiva milenară la potenţialul insuficient al piesei? Nici una şi nici pe de-a întregul cealaltă. Simplu, nevoia de a stabili semnul egalităţii între situaţii şi stări sufleteşti similare, întru confirmarea perenităţii umanului în faţa ameninţătoarelor primejdii pe care însuşi omul le agită. Aceeaşi preocupare pe care lumea de astăzi o manifestă pentru formele teatrale ateniene se vădeşte şi în categoria studiilor speciale de literatură comparată, unde marile teme ale teatrului

[1] *De I 'influence en litterature, conference faite ă la Libre Esthetique de Bruxelles, le 29* ***marş*** *1900,* în *Pretextes,* **Paris, 1919.**

grec clasic sunt urmărite pe toată gama nesfârşită a ecourilor şi prelucrărilor lor din Antichitate până în zilele noastre. Citām spre exemplu impresionanta şi exhaustiva lucrare a lui Raymond Trousson, *Le theme de Promethee dans la litterature enro-peenne,* Geneva, 1964, care prin bogăţia informării se constituie în elocvent exemplu al unor alte studii asemănătoare.
Ceea ce însă ne propunenn să urmărim în rândurile de faţă este de fapt nu prelucrarea mecanică a tiparului mitic, ci o dată cu, sau independent de acesta, a spiritului tragic, adus pe scenă cu conştiinţa deplină că el este descendentul direct al marelui suflu care a animat creaţiile lui Eschil şi Sofocle. Reactualizare prin exces de erudiţie, de retrospecţiune şi autosugestie? Mi se pare că nu, ci, dimpotrivă o *nouă* modalitate de a rosti mai pregnant şi mai adecvat adevăruri comune, dar eterne. O dată în plus încă, deosebirea între *mythos-ul* dramatic şi spiritul tragic se face prin adopţiunea de către teatrul modern a uneia sau alteia din formule, în unele cazuri a amândurora. Spiritul tragic antic însă a constituit osatura nu numai a unor producţii dramatice, ci şi a unei întregi literaturi în genul romanului, mai ales dincolo de Atlantic, din care nu putem trece cu vederea *An American Tragedy* a lui Theodore Dreiser. Deşi unii critici contemporani, ca Leo Aylen de pildă, socotesc teatrul lui O'Neill de inspiraţie tragică, departe de sensurile tragediei, aşa cum au fost ele preluate şi dezvoltate de drama modernă, ni se pare totuşi că piesele sale, poate factice în ceea ce priveşte resursele tragice, şi legate de o problematică abstractă, de nuanţă existenţialistă, sunt totuşi puternic ancorate în realitatea americană, într-unui din momentele cruciale ale istoriei ei. De la *Din jale s-a întrupat Electra* până la Clyde Griffith, acelaşi fior şi zbucium autentic străbate societatea americană în lupta pentru rezolvarea unor probleme asupra cărora Europa se prommţase de mult. Dar ceea ce apropie Lumea Nouă de societatea ateniană a secolului al V-lea î.Hr. este tensiunea tragică, similară în anumite privinţe şi izvorâtă din aceleaşi cauze: o mentalitate nouă, adusă de schimbările esen-

ţiale intervenite pe plan istoric, mentalitate care se află în poziţie antagonică faţă de o stare de lucruri mai veche, pe de o parte, şi faţă de necunoscutul către care înseşi evenimentele istorice au deschis o

largă poartă, pe de alta. Ca şi Atena secolului al V-lea î.Hr., căreia victoria în războaiele cu perşii i-au lărgit orizonturile către care avea să se desfăşoare o îndelungă acumulare anterioară, tot astfel şi America de după Războiul pentru Independenţă se constituie într-un stat în care gândirea socială, economică şi politică a Europei secolelor trecute devine baza de la care se porneşte spre o autentică şi originală civilizaţie. Din totdeauna Europa a negat Americii ceea ce credea că-i aparţine în exclusivitate: noţiunea de civilizaţie culturală. în mare măsură este adevărat, Europa continuând să se consume în limitele unui concept de seculară venerabilitate, fără a băga de seamă încol-ţirea seminţelor aruncate peste ocean. Este, dacă ar fi să ne adresăm unei comparaţii tot din domeniul istoriei culturii antice, ceea ce puternica şi mai apoi opulenta Romă întreprinde faţă de Grecia săracă a secolelor II-I î.Hr. sau căzută în respectabile ruine în primul şi al doilea secol al Imperiului — o pasiune fără margini pentru tot ce era sculptură, pictură sau ornament arhitectonic.
Dar societatea americană, atât de nouă prin structura ei socială şi politică, se izbeşte de evenimente care capătă sau căpătau, faţă de lipsa unor îndelungate tradiţii autohtone, rezonanţe tragice. Este ceea ce izbucneşte şi în romanul american contemporan la scriitori care de la Faulkner la Salinger sunt dominaţi nu de o angoasă ca rezultat al unei saturaţii spirituale, ci de o nelinişte specifică americanului, în acelaşi timp produs al unei Europe civilizate sau al unei Africi totemiste, ale cărui reacţii sunt inedite şi imprevizibile. (
Americanul lui CTNeill sau Dreiser trebuia să-şi defrişeze o dată cu ogorul de pe urma căruia se va îmbogăţi şi tărâmul spiritualităţii, plecând de la un postulat valabil oricărui început de drum şi oricărei mari aventuri: concilierea individului cu

individul şi a acestuia cu societatea. A nesocoti cele de mai sus atunci când judecăm teatrul american de astăzi, înseamnă a ne destina încă de la primul pas erorii de a considera ca patologic ceea în fond nu este decât un elementar semn de întrebare — greşeală tot atât de gravă ca şi interpretarea tragediei greceşti în spirit freudian.
Admirăm în zilele noastre cu toţii momente ale civilizaţiei umane faţă de care piosul respect a luat locul profundei şi directei înţelegeri. Este adevărat că astăzi nu dărâmăm un edificiu de câteva secole sau o ruină antică pentru a face loc unei construcţii moderne. Este poate o dovadă de slăbiciune, o nevoie de confirmare această cruţare a mărturiilor îndepărtatelor vre- r muri, căci prezentul, şi acum apare ca simptomatic acest spirit anticvariu, are tot atâta nevoie, dacă nu mai mult chiar, de o poliţă acoperită pentru trecut, pe lângă o garanţie serioasă în ceea priveşte viitorul. De ce Grecia veche şi mai apoi Roma dărâma cu atâta dezinvoltură ceea ce funcţional nu mai era valabil, indiferent dacă astfel anihila secole de mărturie artistică? Pentru că virtual se simţea continuatoarea aceluiaşi spirit, mereu dăinuitor în cadrul unei civilizaţii constituite şi avuabilă ca identică cu ea însăşi în ceea ce îi alcătuia esenţa.
Cine mai trăieşte astăzi sentimentul gotic al catedralei sau al castelului seniorial sau chiar al porţelanului de Sevres, cine ar prefera cubiculului cu încălzire centrală, somptuoasele şi vastele dormitoare în care îşi odihneau truditul de vânătoare sau de luptă corp mai-marii acestui pământ din evul de mijloc? Străină dar venerabilă Antichitate, cu care raporturile noastre vor părea mai clare abia după ce revolută va fi epoca de astăzi ce o credem firească moştenitoare a secolelor trecute!
Lăudabila aplecare către Antichitate şi antichităţi este mai intensă atunci când necazuri deosebite au trecut peste sufletul omenirii, amintindu-i o dată mai mult efemera condiţie umană, şi când existenţa-i pusă la îndoială cată spre trecut dovezile unei îndelungi perenităţi.

Contemporaneitatea se ataşează în ciclul ei evolutiv nu de epoci ale trecutului mai mult sau mai puţin apropiat, ci de acele vremuri apuse, asupra cărora o perspectivă milenară îi îngăduie să le recreeze, poate, în imaginaţia sa; căci de multe ori înţelegerea ei pentru trecutul recent este atât de ştearsă, încât se pare că ar fi vorba de lumi sau de universuri diferite.
Se spune că pe la mijlocul secolului al IV-lea d.Hr., când lupta între creştinism şi păgânism atinsese fazele ultime ale unor persecuţii de veacuri şi când până şi Atena devenise un oraş creştin, Iulian Apostatul, în marele său entuziasm pentru cultura unei lumi care se scufunda pe nesimţite în apus, hotărî să organizeze în cetatea lui Socrate şi Platon procesiunea Panateneelor, a cărei amintire era de

mult de domeniul istoriei. Nu găsi însă pentru cortegiul fecioarelor ce trebuia să urce pe Acropole cu vălul zeiţei decât femei de moravuri uşoare, care acceptară contra unei remuneraţii un rol public ce-l aveau de împlinit la lumina zilei. Astfel că la data stabilită, pompa acestor fiinţe sulemenite şi groteşti urca spre templul zeiţei Atena însoţită de râsetele şi fluierăturile gloatei, sub privirea umbrită a unui principe care nu înţelesese că

Nu-nvie morţii, e-n zadar copile.

După mari intervale de timp, istoria devine ea însăşi un mit, aşa cum miturile de pildă ale tragediei attice vor fi fost la rândul lor cu milenii în urmă istorie nescrisă, păstrată în tradiţia orală. Teatral modern va avea să bată multă monedă pe miturile fie homerice, fie din ciclul teban sau argian, şi să dezvolte pentru fiecare dintre eroii acestora o biografie tragică pe care întreaga lor evoluţie dramatică să o contureze şi să o explice. Căci ceea ce este caracteristic acestor producţii contemporane, în marea lor majoritate, este trăsătura explicativă preponderentă, detaliile mitului contribuind la explicarea simbolismului său. Pornind de la prima autobiografie tragică, adică de la *Prometeu,* aşa cum arată Georg Misch[1], pe care Eschil o împinge până la limitele

[1]*A History ofAutobiography in Antiquity,* Londra, 1950.

cele mai depărtate ale introspecţiunii psihologice, teatral modem de inspiraţie tragică antică a avut nenumărate prilejuri să adân-. ceaşcă acest făgaş.

Dar înainte de a ajunge la discuţia asupra posibilităţii existenţei unui spirit tragic în contemporaneitate în formula teatrului tradiţional, ne punem în mod legitim întrebarea, în ce constă tragismul mitului antic preluat de teatrul modern?

Răspunsul ni l-a sugerat o deosebit de interesantă punere în scenă la Teatral de Comedie din Bucureşti a spectacolului cu *Troilus şi Cresida* de Shakespeare. Montările anterioare pe scena Naţionalului din Bucureşti, care nu au putut menţine piesa în repertoriu decât doar câteva reprezentaţii, precum şi alte puneri în scenă în străinătate, până la revoluţionara concepţie a lui Lawrence Olivier, scos mai bine în evidenţă noutatea pe plan internaţional a regiei Teatralul de Comedie. Ea a dat un sens precis, un rost, piesei pe care suntem îndreptăţiţi, avînd în vedere satisfacerea deplină în această formtlă a logicii interne a operei, să presupunem că astfel a conceput-o Shakespeare.

Or, comedia, sub care se ascunde un puternic filon tragic, capătă viaţă numai atunci când evenimentele dramatice care o compun sunt interpretate ca proiectate într-o perspectivă istorică îndepărtată, fapt care creează o discrepanţă între micimea suferinţelor umane şi timpul care se prăvăleşte enorm asupra lor: de aici grotescul şi tragicul acestora. In altă ordine de idei subliniem că orice tragedie pentru a fi posibilă în sine, trebuie să depăşească ideea momentului în timp, în sensul că nu se va referi în mod exclusiv în totalitatea înţelesurilor ei la o anumită împrejurare particulară, fără a lăsa deschisă o pspectivă mai largă, chiar în cazul tragediilor istorice.

Sentimentul ecoului biografiilor tragice peste vremuri în operele lui Shakespeare. fie ele inspirate din vieţile lui Plutarh sau din cronica lui Holinshed, este mereu prezent şi adeseori exprimat de eroii tragediilor sale, spre a nu aminti decât cuvintele din **urmă** ale lui Hamlet:

O, Doamne, Horaţio, ce nume zdrenţuit în urmă las
Pentru cei care nu-mi ştiu cursul vieţii.
De mă mai porţi în sufletul tău încă
*Rămas bun spune fericirii-*un timp
Şi-n lumea asta hărţuită, suflul
Din greu ţi-l trage, viaţa-mi povestind.

Legătura pe care în mod intenţionat am facut-o între teatrul modern de inspiraţie tragică şi piesele istorice ale lui Shakes-peare nu se datorează numai acelui releu de mare succes care este cartea lui Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru,* ci şi unei similitudini de momente psihologice pe care Anglia elisa-betană o are cu vremurile noastre, creaţiile ei fiind în ceea ce priveşte opera poetului de la Stratford diferite de tot ce continentul scolastic şi manierist producea la acea dată.

De altfel, când este vorba de marile capodopere ale spiritualităţii tuturor timpurilor, noţiunea de istorie a culturii devine superfluă ■— toate aceste opere trăind în contemporaneitatea genialităţii şi universalităţii **lor.**

însă raportul dintre dramatismul mitului şi tragismul său istoric este o trăsătură comună atât teatrului shakespearian cât şi celui de astăzi. Ne întrebăm, care va fi fost pentru spectatorul atenian al pieselor lui Eschil reacţia faţă de confabulaţia mitului, îl accepta ca pe un" simbol sau îl trăia la tensiunea tragismului istoric? Aceasta depindea, se înţelege de la sine, dacă la acea vreme mitul mai era încă simţit ca istorie, aşa cum simţim noi ca istorie — să spunem — bătălia de la Salamina sau Războiul de o sută de ani. Fără îndoială că a simţi ca istorie un fapt nu înseamnă neapărat a avea legături subiective, sentimentale cu el, simţământ ce nu poate fi încercat decât de spectatorii acelor piese care se referă la evenimentele generaţiei lor.
Prin analogie însă cu o stare de lucruri de astăzi, ne putem închipui uşor care va fi fost în această privinţă atitudinea publicului atenian: un fapt reprezentat şi încadrat temporal şi

spaţial se supune convenţionalismului scenic, devenind *istoric,* în ficţiunea teatrului tradiţional. Faţă de nenumăratele resurse de natură lirică şi filosofică ale tragediilor lui Eschil şi Sofocle, faţă de spectacolul *total* pe care ele îl ofereau, istorismul tragic al mitului nu va fi jucat un mare rol. *Muttter Courage* a lui Brecht, ca să nu citez decât unul din numeroasele exemple, speculează tocmai istorismul tragic, aşa cum *Troilus şi Cresida* o face, vehiculând însă un mit prielucrat pe baza ciclului troian.
Un alt aspect al tragicului istoric este transferarea de sens pe care ideea destinului o suferă în raport cu caracterul temporal al faptelor. Destinul nu mai este, ca în tragedia greacă, o coordonată deschisă către viitor, pe care dominarea voinţei supreme este la fel de egală în toate punctele ei, sau mai imperioasă chiar şi mai de temut, pe măsură ce este mai îndepărtată în viitor de erou şi deci mai necunoscută acestuia; destinul devine acum o noţiune retrospectivă perfect conturată, implacabilă prin însăşi natura ireversibilă a faptului împlinit. Drama lui Georg Biichner, *Moartea lui Danton,* jucată de curând pe scena **teatrului** „Lucia Sturdza Bulandra" din Bucureşti, ilustrează cele de mai sus. Autorul însuşi îşi defineşte concepţia asupra dramei istorice în rândurile pe care le reproducem după Leo Aylen *(op. cit,* p. 232): „în ochii mei, poetul dramatic nu este nimic altceva decât un istoric, superior prin aceea că el creează istoria pentru a doua oară (prin faptul că un eveniment este încadrat pe scenă temporal şi spaţial — *n.n.)* şi ne dă în locul unei relatări uscate posibilitatea de a ne transpune direct în viaţa unei epoci, înfăţişându-ne caractere în loc de caracteristici şi forme pline de viaţă în loc de descrieri. Sarcina sa cea mai înaltă este de a urma cât mai fidel istoria, aşa cum s-a petrecut ea. Poetul nu este un profesor de morală, ci inventează şi creează caractere, făcând să trăiască din nou vremurile revolute, publicul putând să înveţe din ele întocmai ca studiul istoriei şi să observe mai bine ceea ce se întâmplă în jurul său'".
Unii critici, printre care şi Leo Aylen *{op. cit.,* p. 236) înclină să creadă că tragicul şi fatalismul istoriei sunt două noţiuni

incompatibile una cu cealaltă; nouă ni se pare că teatrul modem a subordonat fatalismul istoriei conceptului de *tragic,* consti-tuindu-l ca unul din izvoarele sale.
Judecând tragicul poemelor dramatice greceşti dintr-un punct de vedere exterior acestora, pornind de la mentalităţi modeme, atribuite fără temei lui Eschil sau Sofocle, şi numai pentru bunul motiv al comparaţiei între două fenomene culturale care nu pot fi comparate, s-a ajuns la alăturarea dramaturgiei ibseniene de cea ateniană a secolului al V-lea î.Hr. Inutil a mai demonstra că drama burgheză ibseniană este specifică problematicii unei epoci cronologic închise, iar conflictele ei sunt în fond conflictele care se nasc în sânul unei anumite clase şi, prin aceasta, de un deosebit particularism. Nici una din dramele lui Ibsen, după părerea noastră, nu atinge spiritul tragic în potenţialul prototipurilor clasice mai înainte amintite, dacă în vreun fel acestea i-au servit de model.
în cu totul altă lumină însă ne apare dramaturgia lui Arthur Miller. Autorul caută o formulă de teatru unde „adultul care doreşte să trăiască, să poată găsi piese care să-i sporească dorinţa de ceea ce înseamnă în zilele noastre a trăi'". *Vedere de pe pod* este totuşi o piesă tragică, stăpânită de un complex psihologic care frizează ideea destinului prin aceea că firea omului îi domină şi îi dirijează viaţa, precipitând-o către un sfârşit brusc şi cumplit. Implicaţiile sociale ale dramaturgiei lui Miller sunt reduse prin faptul că accentul principal în structura dramatică este pus pe personalitatea eroului, a cărui autobiografie tragică tinde să se substituie tuturor nuanţelor adiacente. Şi sub acest aspect, teatrul său poate fi adus în discuţie atunci când urmărim raporturile între tragedia attică şi unele creaţii ale

scenei modeme.
Multiple sunt motivele şi trăsăturile comune pentru care numele lui Cocteau, Gide şi Giraudoux se strîng laolaltă atunci când ne referim la opera lor dramatică, legată de tiparele mitice ale Antichităţii.

Orfeu al lui Cocteau întrebuinţează mitul ca pretext, schimbându-l şi modernizându-l şi făcând dintr-un astfel de spectacol un interludiu pentru publicul cult în stare să jongleze pe o claviatură bogată de referinţe şi amintiri de lectură care sa-i stârnească o amplă rezonanţă intelectuală. E ceea ce în literatura română cunoaştem prin unele capitole ale romanelor lui George Călinescu, *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru,* sau în cea franceză prin recentul roman al lui Raymomd Queneau, *Lesfleurs bleues.* *Orfeu* este *unjeu d'esprit* care nu are nimic de-a face cu spiritul tragic. în aceeaşi manieră a prelucrat Cocteau şi mitul lui Oedip, păstrând din textul original versiunea aproape literală în momentul în care regele Tebei descoperă adevărul. Atitudinea autorului faţă de erou este sugestiv formulată prin titlul însuşi al piesei, *Maşina infernală:* „Pentru ca zeii să se veselească din plin, trebuie ca victima lor să cadă de sus". Când Sfinxul îl plînge pe Oedip, Anubis îi porunceşte: „Caută de-ţi aminteşte că aceste victime care îţi emoţionează faţa de fată mare pe care ai luat-o nu sunt altceva decât zerouri şterse pe o tablă de ardezie, chiar dacă fiecare din ele era o gură deschisă care cerea ajutor" *{Maşina infernala,* act. II).
Cocteau alterând mitul, „a schimbat victoria lui Oedip asupra Sfinxului într-o falsă victorie, născută din mândria sa şi din slăbiciunea personalităţii Sfinxului, o fiinţă jumătate divină, jumătate feminină". Sfinxul este înşelat zei, iar în concepţia dramaturgului, povestea lui Oedip este povestea unei imense curse în care sunt prinşi zei şi oameni, aşa cum Anubis îi spune Sfinxului *{Maşina infernală,* act. II): „Zeii îşi au zeii lor. Noi îi avem pe-ai noştri. Ei îi au pe-ai lor — aceasta se cheamă infinitul".
Gide dă un *Oedip* a cărui forţă tragică este minimă, dar care excelează uneori în replici de mare frumuseţe: „Am înţeles, eu singur am înţeles, că unica parolă pentru a nu fi devorat de Sfinx este omul" (act. II).
Alăturate, cele două viziuni asupra victoriei lui Oedip, a lui Cocteau şi a lui Gide ne oferă în realitate limitele între care poate

fi situată interpretarea acestei idei chiar în contextul tragediei lui Sofocle. Un capitol precedent *{Eroismul lui Oedip)* s-a referit la semnificaţia victoriei lui Oedip, la răscrucea pe care ea o marchează în biografia tragică a eroului.
Giraudoux aduce o nouă idee în prelucrarea modernă a formelor tragice antice prin aceea că susţine — şi-n această direcţie îşi conturează piesele sale — că intelectualizarea este capabilă să producă domolirea pasiunilor printr-o acţiune catar-tică către care năzuieşte drama sa filosofică. Nu este mai puţin adevărat, aşa cum remarcă şi Leo Aylen *{op. cit.,* p. 270), că efectul tragic din *La Guerre de Troie n 'aura pas lieu* este datorat nu utilizării mitului grecesc, ci faptului că drama are ca subiect problema războiului. Giraudoux schiţează o temă asupra căreia va reveni şi Sartre, şi anume aceea a cruzimii războiului atât pentru învinşi cât şi pentru învingători. Exprimând sintetic ceea ce am amintit într-un capitol anterior că Mircea Eliade afirma despre caracterul exponenţial al eroului, Giraudoux precizează: „Regilor le reuşesc experienţele care niciodată nu reuşesc celor umili, ura pură, mînia pură. întotdeauna puritatea. Aceasta este tragedia, cu incesturile şi paricidurile sale: puritate, adică într-un cuvânt, inocenţă" *{Electra,* antract).
între puritate, inocenţă şi apăsare a destinului se zbate Oedip, dezvăluindu-şi caracterul său eroic, în interpretarea pe care George Enescu o dă mitului antic. Creaţia compozitorului român constituie pe de altă parte o excepţională experienţă pentru spectator, aceea de a-şi închipui emoţiile contemporanilor lui Eschil şi Sofocle atunici când ascultau tragediile acestora. Totul, pornind de la libret şi sfârşind cu

ritmul desfăşurării spectacolului, stârneşte în cel mai înalt grad sentimentul tragicului. Muzica operei, prin calitatea ei de limbaj general, creează noi perspective simbolismului mitului. Credem că Enescu s-a apropiat cel mai mult de semnificaţia originală a genului, dovadă că pătrunzându-i caracterul universal, creaţia sa ne emoţionează puternic fără a recurge la substituente moderne pentru aceasta.

Spre deosebire de prelucrările teatrului tradiţional, mitul lui Oedip este la Enescu păstrat în forma sa antică, muzica su-bliniindu-i în mare măsură tragismul. De unde rezultă însemnătatea deosebită a laturii muzicale în realitatea tragediei attice de care şi-a dat pentru prima oară seama gruparea denumită „Camerata" din Florenţa. George Enescu este în vremurile noastre cel căruia înţelegerea şi actualizarea tragediei greceşti în formele ei cât mai originale îi conferă calitatea de inspirat deschizător de drumuri, fapt pe care are a-l cerceta muzicologia şi teatrologia românească deopotrivă.
Cu Anouilh, tragedia greacă de versiune modernă se aşază pe tărâm etic: omenirea se împarte în două: în cei care spun „da" şi în cei care spun „nu". Eroii sunt de preferinţă fete care vor să fie băieţi: Antigona, Medeea, fără calităţi fizice deosebite, dar cu o fascinantă atracţie, ca Euridice. Privirile acestora se întorc către copilărie, vârstă la care ar fi dorit să rămână, scăpând poate astfel unei predestinări tragice. Cei care spun „da" sunt de obicei obosiţi cum e Creon în *Medeea* şi *Antigona,* sau Cauchon în *Ciocârlia.* Totuşi, din punctul de vedere al vieţii zilnice, primii sunt „nefericiţi", iar cei din urmă se bucură de roadele pământului: „Dragul meu, sunt două rase de fiinţe. O rasă numeroasă, fecundă, fericită, un imens aluat de frământat, care-şi înfulecă bucăţica, face copii, mânuie unelte, îşi numără gologanii şi-şi târâie viaţa în ciuda epidemiilor şi a războaielor până la o vârstă înaintată. Oameni de trai, oameni pentru toate zilele, oameni pe care nu ni-i putem închipui morţi. Şi apoi sunt ceilalţi, nobilii, eroii. Cei pe care ni-i închipuim foarte bine întinşi, palizi, cu o gaură roşie în ţeastă, o clipă triumfători, cu o gardă de onoare sau între doi jandarmi, după condiţie" *{Euridice,* act. II). Toate miturile se mulează acestei scheme etice, înclinând balanţa cu ponderea participării dramaturgului către cei care spun „nu" şi care suferă că soarta nu le-a hărăzit fericirea pământească în locul celei divine, aşa cum rosteşte Antigona către Hemon: „Vroiam să-ţi spun că aş fi fost foarte fericită să-ţi fiu soţie,

femeia ta adevărată, pe care seara când te aşezai ţi-ai fi pus mâna fără să-ţi dai seama, ca pe un lucru ce-ţi aparţine".
Eroii predestinaţi ai lui Anouilh se opun în general puterii, dar atitudinea faţă de aceasta la scriitorul francez şi la Sofocle este cu totul diferită. Anouilh face din Antigona sa un erou a cărui realizare înseamnă sacrificiu şi moarte. Creon i-o spune, Antigona nu o neagă. Destinul, determinarea, este propria natură, propriul caracter al eroinei. Raymond Trousson[1] arată că Sofocle a creat fiinţe determinate şi libere în acelaşi timp, contradicţie din care apare tot conflictul: „Rolul fatalităţii este foarte redus, el este un fundal supraomenesc, şi nu o intervenţie directă. Originea Antigonei o condamnă la nenorocire, de bună seamă, dar nimic nu o obliga la *această* nenorocire". Astfel, fiinţa sortită blestemului poate totuşi să-şi dirijeze propriul destin. Adevărul paradoxului îl demonstrează Ismena. Sofocle condamnă în Creon nu puterea, ci abuzul de putere, căci legile statului nu cereau să rămână neîngropat cadavrul duşmanului cetăţii, ci ura personală a regelui ia ca pretext puterea oficială. Antigona nu este o anarhistă (ştim că legea este inerentă calităţii de cetăţean a grecului), ci o idealistă, spune exegetul mai înainte citat, iar „puterea, tirania nu sunt nici bune nici rele, ci depind de felul cum sunt folosite".
Aportul lui Sartre la tema ce ne preocupă este fără îndoială demnă de toată atenţia. Filosofia, sau mai bine zis religia sa ateistă a găsit o cale de exprimare, şi poate uneori de clarificare, în prelucrarea mitului tragic antic. *Muştele* (scrisă şi jucată în timpul ocupaţiei naziste, în 1942) este povestea lui Oreste care ajunge la Argos şi găseşte cetatea frământată de vina colectivă pentru asasinarea lui Agamemnon. Se hotărăşte să ia vina asupra sa prin uciderea Clitemnestrei şi a lui Egist. Oreste părăseşte după aceea Argos-ul, urmat de muşte, care simbolizează simtă-"
[1] *La philosophye du pouvoir dans l'Antigone de Sophocle,* in *R.E.G.,* 1964, pp.23-33.

mintele de vină ale mulţimii, şi de Furii, simboluri ale răzbunării divine, care-l urmăresc ineficace. Ateismul lui Sartre, de nuanţă existenţialistă, exprimat prin ideea libertăţii umane absolute, este

încarnat de Oreste, care nu are o prejudecată în a-şi ucide mama. Ca şi Lucretiu (O, quantum haec religio potuit suadere malorum — O, la câte rele a putut să îndemne religia!) Sartre încearcă ieşirea din cadrai obsedant al religiei, în afara căruia regilor şi zeilor înşişi le este teamă să rămână.

Una din reuşitele lui Sartre este traducerea şi adaptarea tragediei greceşti. Exemplul *Troiene lor* lui Euripide este sugestiv şi constituie un model al întreprinderilor de acest gen. Tiparul dramatic şi cel al versului sunt sparte, pentru ca întregul să se ordoneze după necesităţile topicii logice şi ale unei anumite muzicalităţi şi ritmici interioare proprii limbii franceze. Cuvântul capătă astfel o mare forţă de şoc, creând o tensiune care se substituie acţiunii, aproape inexistentă. Adaptarea *Troienelor* este după părerea noastră un eveniment în acest domeniu al dramaturgiei, în sensul că a descoperit formula cea mai potrivită şi cea mai fidelă în acelaşi timp textului antic, în care tragedia attică ni se poate adresa în forma filosofico-dramatică a teatrului tradiţional.

Oedip a lui Gheon, subintitulat *Le crepuscule des Dieux,* este autobiografia psihologică a eroului care ajunge la realizarea de sine trecând prin stadiul de oponentă cu zeii care l-au făcut să fie aşa cum este, viaţa-i de suferinţă fiind o pregătire a stării divine către care se îndreaptă devenirea sa. Ar fi greşit să credem că Gheon are în vedere ascendenţa eroului în mitologia greacă spre divinitate, la care participă în virtutea realizărilor sale terestre. Autor de drame creştine, ca *Le mystere de l'invention de la Croix,* dramaturgul suprapune ideea sacrificiului şi suferinţei creştine, mitului grec al lui Oedip.

Plecând de la premisa că orice tragedie trebuie sa aibă o legătură strânsă cu religia pentru a-şi putea exercita funcţia catartică printr-o hieratică obsesiune a spiritului tragic, şi de la conside-

rentul că singură mitologia creştină este capabilă să ofere un tipar mitic valabil în sensul celor de mai sus, Thomas Stearns Eliot compune *Murder in the Cathedral* în maniera corală a tragediei eschileene, făcând să predomine elementul liric şi reducând la minimum semnificaţia împlinirii faptelor. încetul cu încetul, corul se face părtaş la vină şi transmite şi publicului această stare de complicitate, lăsându-l să înţeleagă că, dacă nu-şi acceptă partea sa din vina universală, nu poate participa nici la slavă, îndepărtându-se astfel de mersul triumfal al Bisericii. Antiteza socială între corul bătrânelor femei din Canterbury şi cancelarul Thomas Becket este bogată în resurse dramatice. Pe de altă parte, biografia tragică a acestuia este călcată după viaţa lui Hristos, aşa cum Nietzsche, de pildă, vedea în suferinţele oricărui erou al tragediei greceşti ipostazarea aceluiaşi etern şi multiplu Dionysos. După cum subliniază şi Richmond Hathorn[1], creştinismul situează mitul în centrul istoriei, regăsindu-i tiparul etern în seriile cauzale ale evenimentelor care se repetă în timp: „La interferenţa dintre mit şi istorie, la punctul mort al roţii care se învârteşte, acolo se află salvarea".

Nu este inutil să subliniem că întrebuinţarea mitului creştin nu face din tragedie o operă ecleziastică, un eseu dramatic de felul literaturii catolice a unui Chesterton, de pildă, ci, anco-rându-se opticii civilizaţiei moderne, tragedia capătă spiritul tragic, ridicându-se deasupra dramei, devenind o formă de expresie poetică şi filosofică. *Murder in the Cathedral* al lui Eliot ne apare prin universalitatea sa o operă clasică, unul din prototipurile creaţiei tragice contemporane.

[1] *Tragedy, Myth andMistery,* Indiana, 1962, p. 216.

VALENŢELE MODERNE ALE TRAGEDIEI GRECEŞTI

Epoca noastră este fără îndoială aceea a cunoaşterii profunde şi documentate a Antichităţii, a culmilor de început ale civilizaţiei europene. Numeroasele descoperiri arheologice, de o importanţă capitală, efectuate mai ales după al doilea război mondial, au lărgit şi au modificat, în sensul unei mai exacte imagini, ştiinţa despre acele vremuri, îndepărtate sub criteriul cronologic, aproape de sufletul descendentului lor spiritual prin întorsăturile şi zguduirile pe care el le-a suferit în ultimii cincizeci de ani de frământată contemporaneitate. Grăitoaire este experienţa pe pe care Simone Weil a făcut-o în cadrul unor teatre muncitoreşti în Franţa supusă ocupaţiei naziste, adaptând piesele tragicilor limbajului şi formulării modeme şi lăsând intactă poezia lor originală. Succesul a fost răsunător, contopirea publicului cu aceste elementare şi sublime aspiraţii umane a dovedit actualitatea lor fierbinte.

Anii din urmă au impus tot mai mult atenţiei o interesantă formă de cunoaştere prin intermediul scenei, numită Teatrul Absurdului — denumire ce se referă fără îndoială mai degrabă la forma sa, la forma existenţei umane rămasă strâmtă şi învechită, absurdă faţă de cuceririle reale ale spiritualităţii.

Tradiţia absurdului datează de mai bine de o jumătate de secol, de când, la 10 decembrie 1896, a avut loc la Paris reprezentarea piesei lui Jarry (1873-l907) *Ubu rege.* De la acea dată încoace, noul teatru se

îmbogăţeşte în implicaţii, se clarifică în semnificaţii prin opere şi nume care cunosc un început anonim, dificil şi respins de covârşitoarea majoritate a lumii culturale contemporane, dar care, o dată cu trecerea anilor şi cu apropierea realităţii de esenţa acestui teatru de avangardă, se impune tot mai mult ca expresie fidelă a frământărilor epocii modeme.

Creaţiile lui Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugen Ionescu, Jean Genet sunt reprezentative pentai acest nou fel de a ataca şi discuta realitatea înconjurătoare în raporturile ei intime cu fiinţa omenească. O serie întreagă de prozeliţi vor urma calea deschisă de cei patru, aruncând luminile reflectoarelor asupra unor consecinţe particulare ale marilor probleme dezbătute de maeştri.
Care este însă semnificaţia absurdului? Vom răspunde prin cuvintele unui cunoscut exeget al acestei literaturi, Martin Esslin, a cărui carte *The Theater ofthe Absurd,* Londra, 1961, sau, în versiunea franceză, *Le theâtre de Vabsurde,* Paris, 1963, este unul din volumele cele mai pline de bun-simţ, logică şi pătrundere din câte s-au scris în această direcţie: „Teatrul Absurdului face în mod curajos faţă faptului că, pentru cei care cred că lumea şi-a pierdut sensul şi explicaţia capitală, nu mai este posibilă acceptarea unor forme artistice bazate încă pe criterii şi concepte care şi-au pierdut valoarea şi care permiteau cunoaşterea legilor moralei şi a valorilor esenţiale, aşa cum acestea puteau fi deduse din credinţa fermă într-o certitudine revelată privind rolul omului în univers. Exprimând un sentiment tragic de pierdere în faţa dispariţiei certitudinilor fundamentale, Teatrul Absurdului, printr-un straniu paradox, este în acelaşi timp o simptomă a ceea ce probabil în epoca noastră este cel mai apropiat de o adevărată căutare religioasă, de un efort, poate timid şi ezitant, de a cânta, de a râde, de a plânge şi de a murmura... un efort destinat a face omul conştient de realităţile esenţiale ale condiţiei sale, injectându-i din nou simţul pierdut al misterului universal şi al angoasei originare, smulgându-l dintr-o existenţă devenită banală, mecanică, superficială şi despuiată de demnitatea pe care o conferă luciditatea... Teatrul Absurdului face parte din efortul neîncetat al artiştilor din vremea noastră de a dărâma acest zid de fals optimism şi de automatism, restabilind conştiinţa situaţiei omului confruntat cu realităţile esenţiale ale condiţiei sale'".
O altă latură a Teatrului Absurdului pe care Martin Esslin o reliefează este aceea de a face publicul să constate poziţia pre-

cară şi misterioasă a omului în univers: „ca şi tragedia greacă, misterele medievale şi alegoriile baroce, Teatrul Absurdului caută a-şi facă publicul conştient de poziţia precară şi misterioasă a omului în univers. Diferenţa constă mai ales în faptul că în tragedia şi în comedia greacă, în misterul Evului Mediu sau în *auto sacramental-vX* epocii barocului, realităţile esenţiale ce formează obiectul acestora erau sisteme metafizice general cunoscute şi universal acceptate, pe câtă vreme Teatrul Absurdului exprimă lipsa unor atare sisteme cosmice de valori universal admise".
Martin Esslin, apreciind exact această a doua caracteristică a Teatrului Absurdului, comite totuşi greşeala de a considera pe acelaşi plan tragedia greacă cu formele ulterioare de teatru, şi mai ales de a afirma că ea caută a evidenţia poziţia precară şi misterioasă a omului în univers. Indiferent de opinia autorului în formularea citată, este clar că Teatrul Absurdului nu se confundă cu aspiraţiile omului modern, prin însuşi faptul că una din tendinţele sale este de a-i demonstra nesiguranţa, relativitatea şi absurdul existenţei sale, făcându-l grotesc prin toate manifestările lui faţă de un univers pe care-l enunţă, fără însă a-l defini.
Dacă ridiculizarea de către Teatrul Absurdului s-ar fi oprit la ceea ce e vechi, încorsetant în evoluţia conştiinţei umane, el nu ar fi depăşit limitele condiţiei omeneşti şi, dezvoltând inumanul prin sarcasm ce duce la trivializare şi degradare de factură contemp-ţională, nu s-ar fi condamnat singur în unele aspecte la patologic şi nu s-ar fi autoexclus de pe drumul pe care iniţial pornise.
Spunâd acestea, nu mă refer la operele clasice ale cunoscuţilor maeştri, ci mai mult la acele particularisme de care aminteam puţin mai înainte şi la unele tendinţe de a interpreta operele de seamă ale Teatrului Absurdului prin prisma specială a câte unui prozelit. Cea de-a doua caracteristică a acestei noi formule de teatru prin negativismul ei va fi cea care va face din manifestarea atât de substanţială a noului gen o formă efemeră în calea către găsiri mai adecvate, nu atât frământărilor spiri-

tualităţii occidentale, cât mai degrabă soluţiilor de care ea are nevoie. Fără îndoială că piesele lui Eugen Ionescu, devenite de pe acum clasice, marchează în istoria teatnilui universal unul din marile ei momente — dar trebuie să o recunoaştem că dărâmând totul, tot ce este de dărâmat, omul nu poate fi lăsat singur, negat în faţa propriei sale aberaţii, şi — fără a fi didactici şi dulcegi — o soluţie, cât de dură şi de dificilă, se impune, altfel întreaga strădanie rămâne o speculaţie gratuită, o cupă plină din care nu poţi să bei, un chin de Sisif.

Aşadar, Teatral Absurdului, neputând răspunde printr-o soluţie la tot ceea ce judicios dărâmă, ajungând astfel la punctul pozitiv al conştiinţei revizuirii tuturor îngrădirilor devenite formale care-l separă pe omul actual de el însuşi, nu este decât un instrument în autopsia umanistă pe care contemporaneitatea şi-o administrează.

Dintr-alt punct de vedere, dar în acelaşi sens, Teatral Absurdului este un turn de observaţie ridicat de pe „teritoriile" civilizaţiei occidentale în zonele de deasupra acesteia pentru a privi de acolo realitatea într-un mod străin acestei civilizaţii, exprimându-se însă cu conceptele ei.

Pentru moment, el este însă în latura pozitivă, abia menţionată, una din modalităţile cele mai eficace în abordarea problemei omului contemporan în luptă cu realitatea exterioară şi interioară. In ceea ce ne priveşte, în rândurile de faţă ne interesează Teatral Absurdului ca trăsătură de unire, ca simpto-mă a manifestării unei spiritualităţi contemporane, în acele semnificaţii esenţiale ale lui care-l apropie de tragedia greacă, şi care-l face deci, măcar în parte, o permanenţă a sufletului omenesc. Deosebirile însă nu sunt decât diferenţe ce completează reciproc poziţia contemporanului faţă de problematica ce formează obiectul acestor opere.

Netinzând să depăşească condiţia umană, ci să găsească o împăcare echitabilă cu ea, tragedia greacă este infinit mai eficientă, mai constructivă, mai posibilă, mai adevărată, căci în

ciuda existenţei Teatrului Absurdului, contemporaneitatea nu a găsit încă, pe lângă incisivul bisturiu al conştiinţei sale, pansamentul care să-i dea certitudinea că sângerarea nu-i va fi fatală.

Actualitatea tragediei attice se explică deci într-un fel; rămâne să vedem care sunt valenţele modeme ale acesteia.

Din punctul de vedere al Teatrului Absurdului, tragedia attică se poate aborda în chip mai eficient, date fiind numeroasele puncte comune ale viziunii teatrale la care recurg cele două genuri. Nădăjduim în felul acesta să evidenţiem încă o dată non-dramatismul lui Eschil şi Sofocle în opoziţie cu dramatismul tragediilor lui Euripide, aşa cum am mai făcut-o într-un capitol anterior, însă de pe poziţiile teatrului tradiţional.

Una din piedicile formale, şi de altfel cea mai uşor de înlăturat, aflate în calea abordării facile de către contemporani a tragediei attice este veşmântul său mitologic, aerai ei religios care, aşa cum arătam mai înainte, sunt două aspecte exterioare, considerate din Antichitate drept o convenţie, o concesie făcută publicului. în interpretarea tradiţionalistă a tragediei greceşti nu s-a făcut suficient disocierea între acestea şi conţinutul, semnificaţia esenţială a tragediei, ce era abordată mai degrabă de la exterior către interior, reliefându-se astfel forma mitică, înaintea şi în detrimentul adevăratului ei conţinut. In felul acesta, tragedia greacă era despărţită totdeauna de public de un zid gros de formule mitologice, didactice şi pedante, aproape impermeabile pentru ceea ce era dincolo de ele. Abordând-o, într-o concepţie regizorală, din interior, spre a ne exprima astfel, nu mai este nevoie să respingem forma mitologică, ea estompându-se şi devenind ceea ce era iniţial, un simbol — un simbol pe care-l putem înţelege chiar în sensul Teatnilui Absurdului. Privite cu conştiinţa precisă a convenţionalismului lor, zeităţile şi eroii apar fie ca nişte pretexte, fie, atunci când simbolizează idei, ca nişte personaje ale unui teatru nonfigurativ, rapte de înţelesul şi existenţa lor ca personaje reale, tipice şi raţionalizate, în cel mai adânc înţeles al teatnilui pur.

Nu prin patologismul şi particularismul formelor mitice sunt departe de noi personajele tragediei attice, în aşa chip că nu este posibilă contopirea spectatorului cu ele ca în formula tradiţională, ci prin faptul că nu au nici o consistenţă materială, fiind eminamente de natură cerebrală — încarnarea unor idei.

în opoziţie cu teatrul tradiţional, tragedia attică, în aceeaşi măsură ca şi Teatrul Absurdului, „prezintă publicului personaje ale căror mobiluri şi acte rămân în mare parte de neînţeles. Cu astfel de personaje

este aproape imposibil să te identifici. Cu cât natura şi faptele lor sunt mai misterioase, cu atât personajele sunt mai puţin umane şi este mai dificil să fii adus să vezi lumea din punctul lor de vedere" (v. M. Esslin, *op. cit.).* Evident că nici unul din spectatorii antici sau moderni ai *Orestiei* nu putea re-acţiona faţă de realitate în logica raţionamentului Clitemnestrei, şi dacă purificarea *{katharsis)* s-ar fi bazat pe contopirea spectatorului cu personajele tragediei, atunci fie că tragedia devenea dramă, fie că nu se putea vorbi în nici un chip de vreo purificare, căci — o spuneam mai înainte la modul figurat (p. 72) teatrul lui Eschil şi Sofocle nu era destinat a se opune paricidului sau tuturor crimelor cu care vehicula ca şi cum ele ar fi existat ca fenomen endemic publicului căruia se adresa.

Interpretarea tragediei lui Eschil şi Sofocle pe scenele contemporane a păcătuit întotdeauna prin greşita poziţie regizorală de a plămădi spectacolul în vederea contopirii publicului cu personajele reprezentate ca garanţie a succesului său.

In fond, într-o exprimare modernă — în direcţia în care întreg volumul s-a străduit să demonstreze semnificaţia eroico-poetică a tragediilor lui Eschil şi Sofocle, — ne alăturăm apropierii pe care Esslin o face în privinţa purificării între tragedia greacă şi Teatrul Absurdului: „în tragedia greacă, spectatorii erau aduşi să ia cunoştinţă de poziţia solitară, dar eroică a omului în faţa forţelor inexorabile ale destinului şi ale voinţei zeilor — faptul acesta avea asupra lor un efect catartic, fâcându-i mai capabili să ţină piept epocii. In Teatrul Absurdului, spectatorul este

confruntat cu nebunia condiţiei umane, este adus să-şi vadă situaţia sa în toată dezolarea şi disperarea ei. Dezbrăcat de iluziile sale, omul poate s-o înfrunte pe deplin conştient, în loc s-o întrezărească vag sub o pojghiţă de eufemism şi de iluzii optimiste".

în aceeaşi ordine de idei reliefam că, în ciuda sfârşitului „tragic" al tragediilor celor doi poeţi atenieni, nici una din acestea nu desfiinţează posibilitatea depăşirii tragicului, posibilitatea ca chiar după înfrângere lupta să fie reluată, dovedind astfel permanenţa efortului şi deschizând drumul unei soluţii conştiinţei umane în luptă cu ea însăşi. Teatrul Absurdului nu trece treapta către autodepăşirea negaţiei sale, şi prin aceasta nu poate fi egalat întru totul *kâtharsis-lui* tragediei greceşti, căreia nu-i lipseşte grăuntele de certitudine în jurul căruia să se strângă şi să rodească într-o nouă luptă liniştea care urmează purificării prin contemplarea poziţiei solitare a omului în faţa forţelor pe care le înfruntă.

Teatrul Absurdului poate atrage atenţia celor care pun astăzi în scenă o tragedie eschileană sau sofocleică asupra caracterului static al acesteia din punctul de vedere al dinamismului dramatic; el poate oferi în acelaşi timp şi o modalitate de a eluda acest caracter, de a deturna accentul spectacolului de la succesiunea dramatică a evenimentelor către succesiunea tragică a ideilor exprimate în forme poetice, de la ritmul exterior la cel interior, căci, parafrazând cuvintele lui Gilberte Ronnet[1], aservirea întregii fiinţe pasiunii şi dramei este exact inversul conştiinţei tragice, făcută din luciditate şi libertate.

Una din valenţele modeme ale poeziei tragice ateniene este, în opinia lui Jacqueline de Romilly[2], ca o contrapondere a caracterului static al pieselor, prezenţa neliniştii asupra condiţiei umane — categorie a iraţionalului pe care Dodds o consideră restul unui

[1] **Amintim** încă o dată articolul lui Gilberte Romieţ *Le sentiment tragiqne chez Ies Grecs, înR.E.G.,* 1962, pp. 327-336.

[2]*La crainte etI 'angoisse dans le theâtre d'Eschyle,* Paris, 1958.

stadiu primitiv, şi în care noi (p. 70) am văzut o opunere virtuală a tragicului în sensul iraţionalizării prin tragic a iraţionalului, în acelaşi chip în care tragicul face cognoscibil prin luciditatea sa universul pe care-l abordează.

Tragedia attică este lipsită de acţiune, dar aceasta nu înseamnă că este lipsită de fapte. De asemenea, Teatrul Absurdului „nu are drept scop nici transmiterea de informaţii, nici prezentarea problemelor sau destinelor unor personaje care există în afara lumii interioare a autorului, deoarece el nu expune nici teze, nici nu dezbate probleme ideologice. Teatrul Absurdului nu caută să reprezinte nici evenimente, nici să povestească destinele sau aventurile personajelor sale; scopul său este de a prezenta situaţia fundamentală a unui individ. Este un teatru de situaţii dacă îl opunem unui teatru al evenimentelor succesive, şi pentru acest motiv se foloseşte de un limbaj bazat pe imagini concrete, şi nu pe argumente şi raţionamente" (M. Esslin, *op. cit).*

Afirmaţiile lui Esslin nu sunt riguros corespunzătoare întregului Teatru al Absurdului — este suficient să amintim de *Rinocerii* lui Ionescu —; ele sunt însă valabile în general. Resortul tragicului este în ambele formule teatrale interior; psihologic, aşa cum observă pentru tragedia greacă Raymond

Trousson[1], şi apsihologic pentru Teatrul Absurdului, care, „abandonând psihologia şi subtilitatea în personaje şi renunţând la intrigă şi la sensul convenţional al cuvântului, dă o amploare incomparabil mai mare elementului poetic" (M. Esslin, *op. cit.*, p. 383). Părerea noastră este că poezia tragediei ateniene este complexă şi nu abandonează nici una din metodele proprii limbajului convenţional, dublată fiind de muzică şi de accentul ce cade asupra schemei de idei. Consideraţiile cu privire la cele afirmate au fost mai pe larg expuse într-un capitol precedent.

Ideea de cetăţeni ai lumii *(oikumene)* era cunoscută grecilor veacului al V-le'a î.Hr. şi se opunea în totul conceptului

[1] *L'element dramatique dans le Promethee enchaîne. inR.E.G.,* 1961.

patriotismului, atât de des prezent în teatrul convenţional, dar pe care tragedia attică nu-l schiţează decât întâmplător, atunci când noţiunea însăşi de civilizaţie elenică peste pusă la îndoială de ex-pansiunea persană *(Perşii).* Cum am mai spus-o într-altă parte, opoziţia barbar-grec nu a avut niciodată vreun sens şovin sau o tendinţă imperialistă. în teatrul convenţional tradiţionalist, sentimentul patriotic, existent la greci sub forma pietăţii religioase faţă de zeităţile şi tradiţiile străbune, este deseori opus altor sentimente omeneşti sau conjugat acestora, încât aproape nu este caz în care el să nu intre în schema de fond a vreunei înjghebări dramatice. Tragedia greacă şi Teatrul Absurdului, punând în centrul preocupărilor lor omul în contextul unei problematici care se referă în mod exclusiv la existenţa sa, se dovedesc a fi la rândul lor formule teatrale convenţionale, acuzând în mod indirect o idee umanistă superioară, aceea a omului ca cetăţean al planetei, cu drepturi, datorii şi cerinţe egale, pledând, în numele unei civilizaţii încă a viitorului, pentru o năzuinţă străveche a omenirii. Conştiinţa universalităţii omului, caracteristică veacului al V-lea grecesc, este mărturisită în opere literare de mare însemnătate, cum ar fi *Istoriile* lui Herodot, sau în relatări ale numeroaselor călătorii de explorare a unghiurilor celor mai îndepărtate ale universului cunoscut grecilor, unde instinctul lor social dezvoltat descoperea întotdeauna cu bucurie existenţa omului ca semn al însufleţirii, al apropierii şi al înţelegerii naturii.

Am cercetat la locul potrivit raporturile pe care tragedia greacă le stabileşte între om şi ideea destinului şi am văzut că aceasta ca şi sentimentul tragic sunt autodepăşite în sensul unei lupte mereu reluate. Teatrul Absurdului exclude însă existenţa destinului ca orişicare altă certitudine, reliefând prin contrast rolul — să-l numim pozitiv — pe care-l reprezintă acesta în tragedia greacă. Din punct de vedere grecesc, destinul există şi nu există în acelaşi timp. Omul luptă împotriva destinului, şi prin aceasta destinul există; luptând însă fără să-l înlăture, el îl depăşeşte faţă de sine însuşi, şi prin aceasta nu există.

Tragedia greacă, privită din punctul de vedere a ceea ce bănuim a,fi mai mult sau mai puţin adevărat realitatea contextului ideologic al vremii contemporane ei, prezintă fără îndoială un interes deosebit ca document al istoriei spiritului omenesc, înţeleasă şi apropiată de nevoile sufleteşti ale lumii noastre contemporane, ea devine o mărturie a utilităţii permanente a marilor creaţii în dăruirea încrederii omului în propriul său rost, aşa cum întreg universul dăinuieşte împăcat în ideea existenţei sale.

Alături de tot ceea ce mai de seamă a fost păstrat de memoria secolelor — permanenţă vie şi ciclică — , teatrul lui Eschil şi Sofocle, găsindu-şi valenţe pe tăişul cel mai ascuţit al deschizătorului de drumuri către adâncul frământărilor spirituale de astăzi, este una din pietrele de temelie ale pilonului de care trebuie să se agate şi să reziste hăituitul vânat al Eriniilor milenare: individul.

Cât de nesigură şi diletantă ar fi pentru lectorul contemporan cărarea care prin Teatrul Absurdului duce către tragedia greacă, ea este de preferat ca având mai multe şanse de a fi concludentă şi folositoare cugetului său decât drumul unei cercetări amănunţite şi riguroase pe care adeseori specialistul rătăceşte scăpând din vedere ansamblul, căci „în ultimă analiză, un fenomen ca Teatrul Absurdului nu reflectă disperarea sau reîntoarcerea obscură la forţele iraţionalului, ci exprimă eforturile omului modern de a se adapta în lumea în care trăieşte. El tinde să-l facă să înfrunte condiţia umană, aşa cum este ea în realitate, să îl elibereze de iluziile care în mod inevitabil îl fac să fie inadaptat şi dezamăgit. Există în lumea noastră serioase presiuni care fac pe om să suporte pierderea certitudinii religioase şi morale, propu-nându-i uitarea ca un fel de drog sub forma spectacolelor mediocre, a satisfacţiilor materiale

superficiale, a pseudoexpli-caţiilor asupra realităţii şi a ideologiilor ieftine. La. capătul acestui dram se găseşte *Cea mai bună dintre lumi* a lui Huxley cu automatele ei beate şi abrutizate. In zilele noastre, când moartea şi bătrîneţea sunt din ce în ce mai mult escamotate cu

ajutorai eufemismelor şi consolărilor copilăreşti, când viaţa e ameninţată să fie înecată de valul vulgarităţilor mecanizante şi abrutizante — nevoia de a pune omul în faţa realităţii situaţiei sale este mai mare ca niciodată. Căci demnitatea omului depinde de capacitatea lui de a face faţă realităţii în tot ce are ea mai lipsit de sens, de a o accepta liber, fără frică, fără iluzii, şi de a râde" (M. Esslin, *op. cit.,* p. 409).

Am mai avut ocazia într-un capitol anterior *{Mythos, Drama..)* să vorbim despre purificare, aşa cum apare ea în legătură cu sentimentele de milă şi teamă.

în opera aristotelică, două sunt pasajele ce ne interesează, primul deja amintit, aflat în definiţia tragediei, celălalt se găseşte în cartea a V-'a a *Politicii* (V, 7, 1342 a 11) şi se referă la purificarea prin muzică: melodiile care dau viaţă unor acţiuni sau sentimente orgiastice purifică sufletele celor miloşi, ale celor fricoşi şi în general toate caracterele pasionale. între cele două fragmente s-a pus de obicei semnul egalului, facându-se totodată legătura cu binecunoscutul pasaj platonic din *Legile* în care arta era exclusă din orânduirea statului ideal, din pricină că înmoaie prin caracterul ei iraţional sufletele cetăţenilor. S-a reliefat totodată noutatea şi originalitatea poziţiei Stagiritului faţă de concepţia platonică prin aceea că el vedea într-o astfel de purificare o întărire a sufletelor, ajutate astfel să elimine sau să domolească iraţionalul şi angoasa. Dar nu poziţia lui Aristotel faţă de esenţa *kâtharsis-ului* este ceea ce ne interesează în mod direct acum (fie spus în treacăt, că rezultatele expuse mai sus sunt susceptibile de discuţie în sensul unei foarte posibile şi riguroase emendări a lor, care a scăpat spre surprinderea noastră celor mai abili exegeţi ai textelor esteticii antice), ci izvoarele lui. La locul potrivit am amintit că unul dintre acestea era partea muzicală a corului; un altul, ce figurează anume specificat în definiţia lui Aristotel, era acţiunea — celelalte trecând toate împreună sub o formulare generală: „felurite soiuri de podoabe ale graiului, osebite pentru fiecare din părţile tragediei". Deci,

tragedia ca imitaţie stârnea prin *acţiune* mila şi teama, înfăptuind astfel purificarea de aceste patimi. Aşadar, nu contopirea cu personajele este izvorul purificării — ea rezidă însă în urmărirea acţiunii şi a tuturor celorlalte expresii ale imitaţiei, care este tragedia în opinia Stagiritului. Cu alte cuvinte, purificarea este strâns legată de conceptul tragediei ca acţiume, ca dramă, aşa cum ne apare în primul rând opera lui Euripide.

Aceasta ar fi o latură a interpretării, adică faptul că filosoful va fi avut şi acum în vedere teatrul euripideic. O altă latură însă, care este valabilă în sensul celor amintite mai înainte, s-ar putea referi şi la tragediile lui Eschil şi Sofocle, anume că purificarea s-ar realiza prin *acţiune* mai mult decât prin contopirea (spunem noi) cu caracterele eroilor. Ar rezulta că purificarea este de natură raţională şi generală, rereferindu-se la caracterele eroilor care sunt particulare.

Ştim însă că *acţiunea* în sensul scenic este limitată la Eschil şi Sofocle, ea constând de fapt în desfăşurarea tragicului, aşa cum de altfel este limitată şi în Teatrul Absurdului.

Purificarea se suprapune deci la un moment dat tragicului, sau mai bine zis este o consecinţă a desfăşurării acestuia, reali-zându-se prin *acţiunea* (desfăşurarea) tragicului. Or, stabilisem că tragicul înseamnă cunoaştere; purificarea este deci liniştirea prin tragic, prin cunoaştere, care implică tragicul.

Grecii concepeau omul ca perfect încadrat în univers. Jumătate din natura sa o alcătuiau conştientul şi raţionalul, ţinând în felul acesta de domeniul cunoscutului, cealaltă jumătate era formată de inconştient şi iraţional, prin care se lega de domeniul realului, ca să ne exprimăm într-o formulare modernă.

Tragedia, ca una din formele artei, avea o traiectorie care intra la un moment dat în domeniul inconştientului, al iraţionalului, deci al realului, pentru a ieşi, într-un alt moment, din nou în domeniul conştientului, al cunoscutului. Primul punct al incidării inconştientului este momentul declanşării angoasei tragice, sensul evolutiv al acestui element fiind către tragic.

Ultimul punct al străbaterii inconştientului, momentul incidării conştientului şi al cunoscutului este clipa efectului catartic. Sensul evolutiv al momemtului acesta este către cunoscut.

Aşadar, purificarea înseamnă cunoaştere prin tragic, în ceea ce priveşte tragediile lui Eschil şi Sofocle;

există oare o purificare în acest sens prin Teatrul Absurdului? Credem că nu. Şi iată de ce. Mai întâi de toate Teatrul Absurdului, spre deosebire de operele celor doi tragici amintiţi şi spre deosebire de întreaga cultură greacă, diminuează rolul omului în univers, se străduieşte să-i arate nimicnicia, micşorându-i participarea la existenţa universală prin situarea inechitabilă a sa ca observator al acesteia.

Cunoaşterea condiţiei pe care i-o hărăzeşte omului Teatrul Absurdului nu se încadrează într-un ciclu pentru a deveni catar-tică (purificarea tragică se caracterizează în primul rând prin repetarea ciclică a ei în toate momentele în care sinuoasa traiectorie a artei ca modalitate de cunoaştere iese din domeniul inconştientului în acela al cunoscutului), căci această cunoaştere tinde să depăşească condiţia umană în ea însăşi, dispreţuind-o şi făcând astfel imposibilă funcţionarea purificării, ce aparţine exclusiv condiţiei umane. Teatrul Absurdului este într-un fel o modalitate de desfiinţare a negării.

Tot în lumina noţiunii de purificare, aşa cum rezultă ea din cele de mai sus, ne putem explica actualitatea tragediei attice, dar în acelaşi timp şi dificultăţile întâmpinate în înţelegerea ei. Schema de funcţionare a purificării a rămas în principiu aceeaşi ca acum douăzeci şi cinci de veacuri, *limbajul* însă, prin care se realizează ea şi în care se *traduce* tragicul, diferă. Or, nu tocmai limbajul este cel care conferă realului calitatea sa de cunoscut? Kurt Godel demonstra încă prin 1934 că orice limbaj logic se află constant pe un număr de definiţii şi postulate din care prin deducţii se dezvoltă întregul limbajului respectiv. In interioml acestui limbaj nu se poate depista nici o contradicţie. Dar se pot alege noi postulate şi definiţii, aşa cum s-a şi întîmplat de-a

lungul secolelor. Se ajunge astfel la întâmplarea că o teoremă dintr-un al doilea limbaj să vină în contradicţie cu o teoremă dedusă din primul limbaj, în ciuda faptului că postulatele primare ale celor două limbaje nu erau prin ele însele contradictorii. Dar ceea ce se produce de-a lungul secolelor se produce şi simultan într-un moment istoric dat. Paginile acestui volum nu scapă nici ele de sub inexorabilul destin al limbajului şi al înţelegerii lui.

Iulie-decembrie 1967.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ALBERES, R. M. ARNOTT, P. ARNOTT, P. AYLEN, L. BECK, F. A. G. BERGSON, L. BIEBER, M. BONNARD, A. BOWRA, C. M. BREHIER, E. CARY, E.
CLARK, B. CROISET, A. et M.
DE FALCO, V. DELCOURT, M.
DIOGENES LAERTTOS

L'aventure intelectuelle du XX" siecle,
Paris, 1964.
An introduction to the Greek Theatre,
New York, 1959.
Greek scenic Conventions in the Fifth
Century, Oxford, 1962.
Greek Tragedy and the Modern World,
Londra, 1964.
Greek Education 450-350 B. C, Londra,
1964.
L'epithete ornamentale dans Eschyle,
Sophocle et Euripide, Uppsala, 1956.
The History of the Greek and Roman
Theatre, Princeton, 1961. *La tragedie et l'homme, etudes sur la drame antique,* Paris, 1951. *Ancient Greek Literature,* Londra, 1948.
Histoire de la philosophie, voi. I, 1 -2, Paris, 1948—1950. *Quality in Translation. Actes du III" congres internaţional de la traduction,* Bad Godesberg, 1956. *European Theories of the Drama,* New York, 1959. "
Histoire de la litterature grecque, Paris, 1913-l921.
Studi sul teatro greco, Napoli, 1958. *Les grands sanctuaires de la Grece,* Paris, 1947.

Vieţile filosofilor, trad. C. I. Balmuş, comentariu Aram Frenkian. Bucureşti. 196

DODDS, E.
DURANTE, M.
ELIADE, M.
ELIADE, M. ESSLIN, M.
FLACELIERE, R.
FRAZER, G. FRENKIAN, A.
GERNET, L.
GRAVES, R. GRUBE, G. M. A.
GUTHRIE, W. K. C. HAMMOND, N. G. L. HIGNETT, C.
HUXLEY, G. L. JAEGER, W.
KOUAN, F. KITTO, H. D. F. KITTO, H. D. F.

Egreci e l'irrazionale, Florenţa, 1959. *Saggio sulla lingua poetica greca,* Palermo, 1960.
Le mythe de l'eternei retour. Archetypes et repetition, Paris, 1949. *Aspects du mythe,* Paris, 1963. *The Theatre ofthe Absurd,* New York, 1961.
Histoire litteraire de la Grece, Paris, 1962.
The Golden Bough, Londra, 1955. *Gelozia zeilor la vechii greci.* Bucureşti, 1945.
Droit et societe dans la Grece ancienne, Paris, 1964.
Greek Mythes, Londra, 1958. *The Greek and Roman Critics,* Londra, 1965.
A History of Greek Philosophy, Cam-bridge, 1962.
The History ofGreece to 322 B. C, Oxford, 1959.
A History ofthe Athenian Constitution to the End ofthe Ftfth Century B. C, Oxford, 1962.
The Early lonians, Londra, 1966. *Paideia. La formazione dell'uomo gre-co,* traducere din germană. Florenţa, 1936.
Euripide et Ies legendes des chants cy-priens, Paris, 1966. *Form and Meaning in Drama,* Londra, 1956.
Greek Tragedy. A Literary Study, Londra, 1961.

KRANZ, W.
LAHAYE, R. LATTIMORE, R.
LATT1MORE, R. LESKY, A. LESKY, A.
LUCAS, D. W. * MANN, O. MEAUTIS, G.
MEAUTIS, G. MISCH, G. MOSSE, C. MURRAY, G. MURRAY, G. OWEN, E. T. PAGE, D. L.
PALMER, L. R. PATZER, H.
PICKARD-CAMBRIDGE,
A.
Geschichte der griechischen Literatur, Leipzig, 1960.
La philosophie ionienne, Paris, 1966. *The Poetry of Greek Tragedy,* Oxford, 1958.
Story Patterns in Greek Tragedy, Londra, 1964.
Die griechische Tragodie, Stuttgart, 1958.
Geschichte der griechischen Literatur, Miinchen, 1963.
The Greek Tragic Poets, Londra, 1959. *Poetik der Tragodie,* Berlin, 1958. *Sophocle. Essai sur le heros tragique,* Paris, 1957.
Mythes inconnus de la Grece antique, Paris, 1949.
A History of Autobiography in Anti-quity, Londra, 1950. *La fin de la democraţie athenienne,* Paris, 1962.
Aeschyius, the Creator of Tragedy, Oxford, 1958.
The Rise of Greek Epic, Londra, 1961, ediţie stereotipă.
The Harmony of Aeschyius, Toronto, 1952.
A New Chapter in the History of Greek Tragedy, Cambridge, 1951. *Myceneans and Minoans,* Londra, 1965. *Die Anfãnge der griechischen Tragodie,* Wiesbaden, 1962.
A. Dithyramb, Tragedy and Comedy, Oxford, 1962.

PIPPIDI, D. M. PIPPIDI, D. M. POHLENZ, M. POHLENZ, M. PORZIG, W.
RADHAKRISHNAN, S. RIDGEWAY, W. RIDGEWAY, W.
ROBINSON, Ch. A. ROMILLY, J. ROSE, H. J. ROUSSEL, L.

SCHAERER, R. SHERRARD, Ph.
STEFFEN, W. TOYNBEE, A.
UNAMUNO, M. WARRY, J. G.
Formarea ideilor literare în Antichitate,
Bucureşti, 1946.
Aristotel, Poetica — studiu introductiv.
traducere şi comentarii, Bucureşti, 1965.
Die griechische Tragodie, Gottingen,'
1954.
La liberte grecque. Nature et evolution
d'un ideal de vie, Paris, 1956.
Aischylos. Die attische Tragodie, Leip-
zig, 1926.
Eastand West, Oxford, 1955.
The Origin ofTragedy, Cambridge, 1910.
The Dramas and Dramatic Dances of
Non European Races in Special Refe-
rence to the Origin ofGreek Tragedy,
New York, 1915, ed. stereotipă 1904.
Alexander the Great — The Meeting of
East and West, New York, 1947.
La crainte et l'angoisse dans le theâtre
d'Eschyle, Paris, 1958.
A Commentary on the Surviving Plays
of Aeschylus, Amsterdam, 1957.
Le vers grec ancien. Son harmonie et
ses moyens d'expression, Montpellier,
1954. '
L'homme antique et la structure du
monde interieur, Paris, 1958.
The Greek East and the Latin West,
Londra, 1959.
Studia Aeschylea, Bratislava, 1958.
Hellenism, the Histqry of a Civilisation,
Oxford, 1959.
Le sentiment tragique de la vie, Paris,
1937.
Greek Aesthetic Theory, Londra, 1962.

WEBSTER, T. B. L.
WEIL, S. WHITMAN, C. H.
WHITMAN, C. H. ZUCCHELLI, B.
Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play, Londra, 1962. *La source grecque,* Paris, 1952. *Sophocles, A Study of Hernie Huma-nism,* Harvard, 1951. *Homer and the Hernie Tradition,* Harvard, 1.958. *Hypokrites-origine e storia del termine,* Genova, 1962.

INDICE DE NUME

r

'

INDICE TEMATIC

•

SUMAR

DE ACELAŞI AUTOR:

- *Moira, mythos, drama.* Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969.
- *Civilizaţia elenistică,* Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1974. Ediţia a II-a, Editura Orientul Latin, Braşov, 2000.
- *Les pierres gravees du Cabinet numismatique de I'Academie Roumaine,* Collection Latomus, Bruxeles, 1974.
- *Dacia antiqua. Perspective de istoria artei şi teoria culturii,* Editura Albatros, Bucureşti, 1982.
- *Artă si arheologie dacică şi romană,* Editura Sport-Turism. Bucureşti, 1982.
- *Arta imperială a epocii lui Traian,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.
- *Enciclopedia civilizaţiei romane,* (coautor), Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.
- *Portretul roman în România,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1985.
- *Artele miniaturale în antichitate,* Editura Meridiane. Bucureşti. 1991, Premiul „George Oprescu" al Academiei Române.'

-*Arta monedelorgeto-dacice.* Editura Meridiane, Bucureşti, 1997.
- Mihai Gramatopol şi Gh. Poenaru Bordea, *Amphora Stamps from Callatis and South Dobrudja,* Editura Academiei, Bucureşti. 1970.

TRADUCERI:

Robert Flacelier, *Istoria literară a Greciei antice,* în româneşte de Mihai Gramatopol, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Richard Brilliant, *Arta romană de la Republică la Constantin.* Cuvânt înainte şi traducere de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
Clark Kenneth, *Revolta romantică. Arta romantică în opoziţie cu cea clasică.* Traducere de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.
Marguerite Yourcenar, *Memoriile lui Hadrian.* Traducere şi cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983. Premiul Uniunii Scriitorilor, 1984. Ediţia a II-a, Humanitas, Bucureşti, 1994.
Franşois Chamoux, *Civilizaţia greacă în epocile arhaică şi clasică.* Voi. I, II. Traducere şi cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane. Bucureşti, 1985.
Albert Thibaudet, *Acropole.* Traducere şi cuvânt înainte şi note de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986.
Niels Hannestad, *Monumentele publice ale artei romane. Program iconografic şi mesaj.* Voi. I, II. Traducere şi postfaţă de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane, Bucureşti, 1989.
A. M. Snodgrass, *Grecia epocii întunecate.* Traducere şi cuvânt înainte de Mihai Gramatopol. Editura Meridiane, Bucureşti, 1994.
Jean-Pierre Vernant, *Mit şi religie în Grecia antică.* Traducere şi cuvânt înainte de Miliai Gramatopol, Editura Meridiane. Bucureşti, 1994.
Michael Crawford. *Roma republicană.* Traducere şi cuvânt înainte de Mihai Gramatopol, Editura Meridiane. Bucureşti. 1997.

IN ATENŢIA Librarilor şi vânzătorilor cu amănuntul
Contravaloarea timbrului literar
se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România nr. 45101032, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale GRAMATOPOL, MIHAI
Moira, mythos, drama / Gramatopol Mihai. - Bucureşti: Univers, 2000
256p.; 13x20 cm.-(Studii)
Bibliogr.
Index.

ISBN 973-34-0743-7

821.14*02.09
Tehnoredactor: NICOLAE ŞERBĂNESCU
Tehnoredactare computerizată: MĂRIA DÂRVĂREANU
„UNIVERS INFORMATIC"
256
01 MAL 2001
20. FEF■'■"'■